

نازك الملائكة

بين الكتابيّة وتأنيث القصيدة

د. عبد العظيم السلطاني



نازك الملائكة

بين

الكتابيّة وتأنيث القصيدة



دار الشؤون الثقافية العامة

تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام
ورئيس مجلس الادارة
السيد نوفل هلال ابو رغيف
العنوان:
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص. ب. ٤٠٣٢ فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar - iraqculture@yahoo.com

نقد

نازك الملائكة
بين
الكتابيّة وتأنيث القصيدة

د. عبد العظيم رهيف السّلطاني

الطبعة الأولى- بغداد- ٢٠١٠

الإهـــداء

إلى اثنين أعانا الذات على التخطي ..

ولدي همام و الكتابة

المقدمة

يتحرك في منجز نازك الملائكة نوعان من الدلالة الثقافية، نوع ينبع من متن المنجز اللغوي المكتوب، بشقيه الشعري والنقدي، داعيا ومحرّضا... ونوع ينبع من سيمياء الجسد/الهيئة/السيرة التي بدت من خلالها نازك ((إيقونة)) قدمت نفسها إلى المجتمع الذي عاشت فيه، وحملت إليه رسالتها المعلنة أو المبطّنة. فالجسد يمثّل المكان الذي تتقاطع فيه أنساق الثقافة وتتوتر، إلى الحد الذي لا يمكن إخفاء ذلك التوتر، فيصبح مؤشّرا على علامات الاختلاف عن السائد في (الزمان ـ المكان). ومن ثمَّ يعدّ المنجز الذهني اللغوي بشقيه الإبداعي (الشعر) والعقلاني (النقد)؛ تداعيات عفوية منسجمة مع وعي الجسد بذاته، بفعل تلك البنية الذهنية المُحرِّكة. وهنا أصبح منجز نازك ثلاثي الأبعاد: منجز الهيئة والسيرة، منجز المتن الشعري، والمنجز التنظيري.

لذا يجد البحث نفسه أمام مسؤولية الكشف وإبراز أهمية المنجز بكل أبعاده ليتسنى له الإجابة عن مجموعة التساؤلات التي استدعت البحث، منها: هل كانت نازك من خلال الأبعاد الثلاثة لمنجزها مؤهَّلة لِأن توصف بكونها ظاهرة ثقافيّة؟. وهل ارتقى منجزها إلى المستوى الذي يمكن أن يوصف بكونه منجزا حداثيا؟. وإذا كان وصف الحداثة منطبقا على ذلك المنجز فهل ذلك الوصف يَصْدُق على كل مراحل حياة منجزها؟. ثم ما سبب تراجع نازك عن حماسها الداعي إلى الكسر، صراحة وضمنا، في بعض مراحل حياتها التالية لأربعينات القرن العشرين؟!. ويبقى السؤال الجوهري والأساسي قائما: هل كتبت نازك قصيدة التفعيلة استجابة لنسق الأنوثة والتأنيث أم كانت قصيدتها استجابة لتمدّد نسق الثقافية الكتابيّة في الذات؟. ومن هنا جاء عنوان الكتاب محيلا على السؤال،

ليثير الجوهري: استجابة نازك لأنساقها وعلاقة التجربة/المنجز بتلك الأنساق، أي علاقة الأنساق بنازك متضمّنة الذات والتجربة/المنجز.

إنّ المنهجية التي نراها كفيلة بإرشادنا إلى الإجابة عن تلك التساؤلات وغيرها لابدّ أن تستجيب لمطلبين: المطلب الأوّل وضوح الرؤية المنهجيّة، وهي دراسة الأبعاد الثلاثة للمنجز على أنّها منتجات لبنية ذهنية واحدة. أي هي ظواهر وتجليات متعدّدة الأشكال، يحرّكها نسق، ولكنّها دائما يمكن أن تُرد إلى نظامها. فيكون النظر إلى الحدث من خلال رؤية كليّة تنير كل زواياه الممكنة. مستندين إلى مظاهر معرفية جزئية (تجلّيات)، فكل مظهر هو علامة وكلّما حفرنا في العلامة وحولها بدت واضحة مكشوفة. ثم نتخذ من تلك العلامات الجزئية دلائل مرشدة إلى بنية قارّة. ومن خلال الوصول إلى البنية المُفتَرَضَة يمكن العودة لشرح وتفسير تلك الظواهر أو غيرها. وهذا لا يمكن أن يتحقق للبحث إلا حين توضع تلك العلامات في سياقاتها الداخلية وأنساقها الخارجية، فهي أجزاء مترابطة منتمية إلى بنية وبؤرة محرّكة. وفي سعيي المنهجي هذا إنّما كنت أستلهم الفكر البنيوي بوصفه فكرة أصيلة وطريقة تفكير، غير أنّي لم أُلزم نفسي بقيود تفاصيل الإجراءات التي اعتمدها البنيويون في بحوثهم. فالإجراءات المنهجية تتضمن بُعدا فرديا يرسمه هذا الباحث أو ذاك، بحسب مقتضيات خصوصية موضوعه وخصوصية إمكاناته البحثية ووعيه المنهجي. فخصوصية الإجراء في درس من الدروس هو مساحة الأصالة المتجدّدة التي يخلقها الباحث في درسه.

أما المطلب الثاني من الإجراءات المنهجية المُتّخذة فهو السير في الدروب الثلاثة لمنجز نازك الثلاثي (الهيئة والسيرة، الشعري، التنظيري) ووضع هذا المنجز في نسقه المكاني والزماني، لفهم المحيط الجغرافي والتاريخي والاجتماعي للتجربة، لتبيُّن درجة التحدي

ودرجة رياديّة التجربة. ولكي نصل إلى جوهر الدلالة لابدّ من وضع هذا المنجز في نسقه الثقافي المعاصر ليتم تفحّص دلالة الرسالة الثقافية المبطّنة التي يحملها المنجز بكلّيته، لذا سيجد القارئ أنّ البحث برمته يتّخذ النقد الثقافي إطارا له.

ولكي نتمكّن من فهم البنية الذهنية المحرّكة لهذا المنجز بأبعاده الثلاثة (منجز الهيئة والسيرة، المتن الشعري، التنظير) لابدّ أن نسعى على وفق تصوّر إدراكي لا يفصل الظاهرة عن محيطها المنتج والممثّل للحيز الذي تشتغل فيه الظاهرة بوصفها علامة. ولا يقتصر دور هذه الطريقة في الإدراك على هذا الأمر، فهذه الطريقة تمنحنا فرصة تجزئة الظاهرة لفحص اشتغال الأجزاء مثلما تمنحنا ـ إن شئنا ـ إمكانية تركيب الأجزاء ثانية لفحص طريقة اشتغالها. أي إمكانية النـزول إلى الأجزاء لفهمها، وأيضا، إمكانية الصعود نحو الكل لفهمه. لذا يجد البحث نفسه مدينا لاستلهام روح الفهم والإدراك الذي تصوّره تشارلز سندرس بيرس لوجود العلامة في الواقع.

واستنادا إلى كل هذه المقدمات المنهجية قسّمنا البحث ـ أو قسّم البحث نفسه من خلال حركته ـ على بابين رئيسين. وكل باب انقسم إلى ثلاثة فصول.

فالباب الأول تناول بالشرح والتحليل ما أنجزته نازك الملائكة. فكانت الفصول الثلاثة على النحو الآتي: الفصل الأول تناول منجز الهيئة التي بدت عليها نازك في حياتها وسيرتها التي سجّلتها هي، أو ما عثرنا عليه من وثائق، أو ما استنتجناه من خلال تركيب الوثائق ودراستها. وتناول الفصل الثاني ما أنجزته نازك من متن شعري، واصفين ما جرى في عروقه من خصائص وسمات. سعيا لاستخلاص المرتكزات الأساسية فيه وإبراز طبيعة الإحالات والتحول في المرجعيات ... بما يساعد على كشف المستجد الجديد، متّخذين من ديوان ((شظايا ورماد)) مركز انطلاق وبؤرة، بوصفه ديوان الحدث الحداثي، فمنه ـ

في موضع لاحق من البحث ـ نعود إلى الوراء، ومنه نتحرك إلى الأمام بحسب مقتضيات الدرس بحثنا عن عروق الإجابة للتساؤلات التي فرضت نفسها في الدراسة. في حين تناول الفصل الثالث المنجز التنظيري الذي سجلته نازك في مقدمة ديوانها ((شظايا ورماد)). ولم يكن هدف الدرس شرح مضمون تلك المقدمة بقدر ما هو محاولة لفهم طبيعة الخطاب من حيث نوع المستندات وطبيعة الحجج التي يستند إليها في الفهم والإبلاغ والإقناع، سعيا منّا إلى كشف نوع البنية الذهنية المنتِجة من خلال ربط التجليات المشتركة في المنجزات الثلاثة (الهيئة والسيرة، المتن الشعري، التنظير) .

أما الباب الثاني فكان ميدانا لدراسة النسق والخطاب والأهميّة. فكان الفصل الأول فيه يبحث في تفسير حركة الأنساق وصراعها في الذات، وما تمخّض عن كل ذلك من ألوان صبغت المنجز ومنحته بصمتها. فالنسقان الشفوي والكتابي نسقان رئيسان تضمنا أنساقا فرعيّة، فثـمّة صراع دائم بين الأنساق، يعرب عن نفسه في تبادل الأدوار وفي توجيه المنجز. في حين تكفّل الفصل الثاني بمساءلة القصيدة العربية ـ بوصفها منجزا وذاتا ـ عن تلك العلاقة الجدلية بين شكلها من جهة ومقتضيات وظيفتها وواقعها الثقافي من جهة أخرى. أمّا الفصل الثالث فكان سياحة في الأهمّـيّة الإجماليّة لمنجز نازك الملائكة بوصفه منجز العلامات الدالّة حين تتاح لها فرصة التعبير، أي حين تجد متلقيا يبحث عن معنى المعنى، فيخرجها من زمانها، ومكانها ليجعلها سُرجا هادية ومنابع إغراء بالحراك الدائم.

*** *** ***

ثمّة مُدرَك متمنّع على اللغة، ولكنّه يظل كفيلا بأن يوقف الكاتب على حافّة حقيقة المعرفة. إذ من خلال تجربة الكتابة ذاتها يكتشف أنّ المعرفة ليست سوى حركة في فضاء لا محدود، هاوية بلا قرار أو علوّ بلا نهاية، يُنتج فيه الإحساس بالأشياء والدلالة.

وحين تكون المعرفة حقلا لاستكشاف الذات والمفاهيم وفرصة لإنتاج الجديد؛ تكون اللغة مازالت، بَعد، لم تأخذ مقاسات المفاهيم الجديدة والمعرفة الجديدة. وفي هذه النقطة الفاصلة بين إدراك الدلالة وتمنّع اللغة، تنشأ منطقة التوتّر، وتنشأ بوادر انحسار التواصل بين الكاتب والقارئ. وفي ظلّ الإحساس بمسؤولية الكتابة يتحسّس الكاتب المعضل الحقيقي في الموازنة بين أن تُبَسَّط اللغة ـ وهنا قد تواجه خطر الانسلاخ عن عمق معانيها ـ وبين أن يدع اللغة تفتح مجاريها في نفس القارئ في اللحظة التي تفتح المعاني الجديدة المنقولة مجاريها في نفسه. أي أن يدع الكاتب المعنى الجديد بلغته يحلّ فاتحا ما أتيح له من فتح. على الرغم من كلّ احتمالات المرارة التي قد تنقشها الفتوحات في ذاكرة من تمرّ بهم. وأول تلك المرارات/الاحتمالات السيئة أن يصاب القارئ بالإحباط، أو أن يهجر القارئ الكتاب. ففي ظلّ عالم يموج بالفضائيات وعالم الصور والانترنت... لم يعد ما يغوي المتلقي بالكتاب سوى الذات المسكونة بهاجس العناد المعرفي والباحثة عن العمق. ولا يتصدّر هذا الدافع على ما سواه إلاّ حين تكون الذات قد تحسّست ذاتها، فاكتشفت أنها ليست جزءًا من كلّ/عالم، بقدر ما هي عالم كامل خاص ومستقل. فيصبح هاجسها أن لا ترحل من هذا العالم الإنساني قبل أن تفهم هي، لا ما يريد الآخرون لها أن تفهم.

سيجد القارئ في هذا الكتاب محاولة مضنية لصياغة العمق صياغة سهلة على التلقي. غير أنّ تجربة الكتابة نفسها تبقى متسيّدة تفرض شروطها وصياغتها فتقصي رغبة التبسيط، ولاسيّما في المناطق التي تتحرك فيها الكتابة متّجهة صوب العمق، لاكتشاف مساحات ليست مألوفة تمام الألفة، لما فيها من صراع متواصل بين الأنساق،

التي تحيل الذات المُتَحدَّث عنها إلى مسرح تفعل الأنساق فعلها من خلاله. فتبدو الذات وكأنها مسلوبة الإرادة وأسيرة أنساقها. وهذا قد يصعب تصوره عند كثير من القرّاء الذين اعتادوا على ثقافة الذات الآمرة الناهية والواعية دائما بما تصنع. لذا تبقى معادلة ((العمق/البساطة)) تحدي الكتابة الأكبر. ويدرك صعوبتها من كابد الكتابة في موضوعات فكريّة وبمنهج يبحث عن بنية ويحفر في المعرفة ويتكئ على التأويل. فعسى أن أكون قد وفقت في هذه الموازنة. وعسى أن تكون الظروف بالغة الصعوبة والحساسيّة التي كُتب فيها هذا الكتاب، قد برز منها الوجه الايجابي، إذ كانت الكتابة فرصة حقيقيّة للذات لِأن تُعبّر عن وجودها الإنساني تعبيرا ايجابيا، مثلما كانت الكتابة فرصة للكتابة نفسها ـ بوصفها تجربة حياتيّة ثقافية ـ أن تُثبت صلاحيتها لِأن تكون علاجا للذات الكاتبة، حين تكون الذات بأمسّ الحاجة إليها، فكانت الكتابة فرارا من الواقع وانتصارا عليه...

إنّ الذين يصغون إلينا بوعي ونحن نتحدث إليهم؛ هم في الحقيقة يمنحوننا فرصة أن نكون في أفضل حالات وعينا. وإنّ الذين يناقشوننا بوعي إنّما يحفزون عقلنا ويمنحونه فرصة اختبار فرضياته، وفرصة مواجهة ذاتيّة الذات انتصارا لمنهجية البحث. لذا عليَّ أن أُسجّل شكري الجزيل لصديقي الدكتور جاسم حميد الذي كان مصغيا ومناقشا ومشجّعا.

كما أودّ أن أسجّل شكري لصديقي الأستاذ الدكتور عباس محمد الذي اطّلع على مسوّدة البحث، فأوسع الذات ثناءً وتشجيعا.

أ.م.د.عبد العظيم السلطاني

جامعة بابل/ صيف ٢٠٠٨

الباب الأول

مسارات المنجز

الفصل الأول

الهيئة والسيرة/ السيمياء وإنتاج الدلالة

تشكّل الوعي وملامح التجسيد:

عاشت نازك الملائكة في عصر التوثيق الحافل بالمكتوب والمصوّر والمسجّل، وصار بإمكان تقنيات التوثيق أن تخلّف آثارها محفوظة قابلة للتداول والمناقلة، وصار بإمكان البحث أن يقتفي أثر تلك الوثائق تتبعا وفحصا وتحليلا وتركيبا، مستعينا برؤية منهجية تضع الأجزاء في أماكنها الطبيعية من المشهد الكلي؛ لتتمكن من رسم الملامح الأساسية لصورة الهيئة وحراكها الحياتي، وهما يعبّران عن موقف ما، إزاء الحياة في ذلك العصر وتلك اللحظة.

في عام١٩٤٠ ـ ١٩٤١م دخلت نازك دار المعلمين العالية، بعد أن أكملت تعليمها الثانوي في عام ١٩٣٩م[1]، ولم يكن حينها قد تخرجت أية فتاة عراقية في دار المعلمين العالية. فالدفعة الأولى من دفعات المتخرجين في الدار ـ تمثّل كلية التربية الآن ـ التي ضمّت متخرجات أُناثا من بين المتخرجين فيها كانت في عام ١٩٤١م. وكان حينها عدد الطالبات في العراق كلّه لا يتجاوز تسع طالبات في تلك الدار. وفي عام ١٩٤٤م ـ عام تخرج نازك في دار المعلمين العالية ـ كان العدد مقتصرا على أربع طالبات. وكان المجموع

[1] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين، د.يوسف عز الدين، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٩م: ٢٩٦.

الكلي لعدد الطالبات المتخرجات في دار المعلمين في العراق كلّه في كل السنوات السابقة لتخرج نازك لا يتجاوز إحدى وعشرين طالبة[١].

ولو تذكرنا من خلال الوثائق أنّه في بغداد ((حتى عام ١٩٣٦ كان مجرد التفكير في دخول الفتاة في معهد عالٍ يعدّ مغامرة خطيرة))[٢] أدركنا حجم الجرأة التي تمتلكها نازك حين تقرر دخول دار المعلمين العالية في عام ١٩٤٠م. فعام ١٩٣٦م شهد حدثا مهما في تاريخ تعلم المرأة العراقية حين دخلت أول طالبة عراقية مسلمة للدراسة في إحدى الكليات العراقية[٣]. ولاشك في أنّ نازك الملائكة تسجل من خلال موقفها هذا موقف الجرأة وتحدي السائد والاستعداد لتحمّل التبعات الاجتماعية المحتملة. وهذا الموقف الجريء لا يكتسب معناه الحقيقي وبُعده الواقعي ومساحته من الإنصاف إن لم ننصف أسرة نازك، التي سجّلت موقف الجرأة والمسؤولية. فلو لم يكن حظ نازك موفورا بالانتماء لأسرة مدنية متعلّمة لما استطاعت أن تنجز ما أنجزت. إذ تذكر المصادر[٤] أنّ أسرتها كانت مهتمّة بالشعر نظما وتذوقا. وفي ظلّ هذه الأسرة وبتأثيرها بدأت تتشكّل ملامح الوعي الثقافي لنازك.

فوالدها كان ينظم الشعر وله اهتمام كبير بالكتب واقتنائها، وهو مدرس للغة العربية في المدارس الثانوية. وكان يقف وراء تفوّق نازك في مادة النحو. وأمّها ،أيضا، كانت تنظم

---

[١] ينظر: أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق، صبيحة الشيخ داود، طبع بمطابع الرابطة، بغداد، ط١، ١٩٥٨م: المعلومات مستلة من مُلْحَق المتخرجات في المعاهد العالية، المُلْحَق بالكتاب.

[٢] المصدر نفسه: ٦٥.

[٣] ينظر: المصدر نفسه:٦١.

[٤] ينظر: نازك الملائكة دراسة ومختارات، د. عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٣ـ ١٤ ، وينظر:شعراء العراق في القرن العشرين، د. يوسف عز الدين، مطبعة أسعد، بغداد ،١٩٦٩م: ٢٩٦.

الشعر وتنشره، حتى بلغ شعرها ديوانا نُشر بعد وفاتها بعنوان ((أنشودة المجد)). وكذلك كان لأخيها نزار ولأختها إحسان اهتمام بالشعر والأدب عامة، وهي التي كتبت مقدمة ديوان ((عاشقة الليل)) وهو الديوان الأول لنازك الملائكة[1]. وخالا نازك وهما الدكتور جميل الملائكة وعبد الصاحب الملائكة كانا شاعرين، ولهما آثار مطبوعة في الشعر وغيره[2]. ففي ظلّ هذه الأسرة المدنيّة المهتمة بالمعرفة والثقافة والأدب نشأت نازك ((الأنثى)) مُعلى من شأنها، وممنوحة فرصة التعبير عن الذات تعبيرا طبيعيا. فلو لم تكن تلك الأسرة على حظ من ثقافتي الانفتاح على الآخر والجرأة في التعبير عن الذات، لما باركت قرار ابنتها في مواصلة تعليمها العالي. فمثل هذا القرار ليس مُناطا بنازك الفرد، بقدر ما هو قرار الأسرة الجماعي. ففي ظلّ أسرة شرقية لا يُناط بأنثى لا تتجاوز الثامنة عشرة من عمرها إصدار قرار بهذه الأهمية التي تنسحب على سمعة العائلة وموقفها الاجتماعي.

وأمر القرار الخاص بمواصلة التعليم العالي مرتبط به أمر آخر وهو أمر اجتماع المرأة بالرجل في مكان واحد. فالدراسة في دار المعلمين العالية مختلطة لا تفصل بين الجنسين. والاختلاط يتجسّد في كل مفاصل هذه المؤسسة التعليمية؛ في الصف الدراسي وفي المكتبة وفي النادي الطلابي ...إلخ. فقرار مواصلة الطالبة لتعليمها العالي آنذاك يعني أنه يتضمن قرار الأسرة وقرار الطالبة نفسها بالدخول في عالم الاختلاط العملي اليومي بين الرجل والمرأة. ومن هنا تبدو الأهمية المضاعفة لقرار مواصلة الأنثى لتعليمها العالي آنذاك.

---

[1] ينظر: عاشقة الليل، نازك الملائكة، مطبعة الزمان، بغداد، ١٩٤٧م: المقدمة.

[2] ينظر: معجم المؤلفين في القرنين التاسع عشر والعشرين ١٨٠٠ ـ ١٩٦٩ ،كوركيس عواد، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٩م: ١ : ٢٧٦ ففي هذه الصفحة قائمة ضخمة بمؤلفات جميل الملائكة وأبحاثه في الهندسة والفكر والأدب باللغتين العربية والانكليزية. وينظر، أيضا :٢ : ٢٨٢.

ولو أضفنا مسألة نظم الشعر إلى الاختلاط لازدادت الصورة تعقيدا. ونازك نفسها تروي أنها كانت تشارك في إنشاد الشعر في بعض التجمّعات الثقافيّة في الكليّة[1]. وهذا الحضور، مهما كان حجمه ومستواه، فهو حضور بين الرجال وهو اختلاط بهم، لذا فهو اختراق لبنية المنع والحَجب.

واكتساب نازك صفة الشاعرة وممارستها الشعر كتابة وإنشادا وهي طالبة في دار المعلمين العالية المختلطة؛ إنما يحمل علامة استعداد آخر لدى نازك الأنثى لمواجهة الواقع والتعبير عن الذات وتطلعاتها. لأنّ الشعر في جوهر حقيقته تعبير عن رؤية الإنسان وفكره وعواطفه، بل إنّ الشعر يولي المساحة العاطفيّة لذات الشاعر أو الشاعرة؛ عناية خاصّة في التعبير عنها.

ونازك بوصفها شاعرة يعني أنها تعبّر ـ عبّرت فعلا ـ من خلال الشعر عن رؤيتها وأوجاعها وعواطفها حيال الوجود وأشيائه، وحيال الإنسان والعلاقة به: حبّا، بغضا، أملا، خوفا... الخ. وهنا يتضح مستوى جديد من المواجهة، بأن تصبح المعادلة كالآتي: أنثى تدرس في مؤسسة عالية التعليم مختلطة النظام، وتكتب شعرا تعبّر فيه صراحة عن عواطفها ومشاعرها ورؤيتها الخاصة، وتنشد شعرها هذا في محضر الرجال.

إنّها خروقات لا تحُتمل اجتماعيا حين يُنظر إليها في زمانها ومكانها. فالطوق الاجتماعي يمكن أن يتغاضى عن أفحش الخروقات حين يغلّفها الستر والخفاء على الرغم من علم المجتمع بوقوعها، ولكن يصعب على المجتمع قبول الخروقات التي تحمل علامة تمرد وخروج على نظام القيم الثقافية في المجتمع، حتى لو لم تكن معبّرة عن فحش قبيح.

---

[1] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٦.

لكي تتضح كل أبعاد صورة مواجهة الواقع وكسر المألوف... علينا أن نضيء الهيئة التي بدت عليها **نازك. فنازك وهي تؤمن** بالسفور وتجسّده في حياتها العملية إنما تقدّم مستوى آخر من مستويات **خرق السائد.** ولكي تتضح أهمية دلالة هذا السلوك ((التجسيد)) وتحوله من كونه سلوكا شخصيا إلى كونه واقعة ذات بعد ثقافي؛ لابدّ من العودة إلى بعض الوقائع التاريخيّة التي تبين الموقف الاجتماعي آنذاك.

نازك في دار المعلمين سافرة لا ترتدي الحجاب[1] في المجتمع البغدادي الذي أسفرت فيه أول امرأة في عام ١٩٣٣م، ولم يكن سفور تلك المرأة نتيجة من نتائج تبدّل الرؤية الحضاريّة. أي لم يكن خلاصة لحلول رؤية حضارية جديدة تؤمن بحق الإنسان في اختيار الهيئة التي يراها معبّرة عن ذاته... وإنما كان سفورها حدثا شخصيا مغطّى بإرث ثقافي ذي منابع دينية وأعراف اجتماعية صارمة. فهي أسفرت أيفاء بنذر نذرته إنْ منّ الله عليها بالشفاء من خطر مرض ألـمّ بها، فكان نذرها أن تظهر في شوارع بغداد دون حجاب[2]. ومعنى هذا أنّها لم تعبّر عن وعي جديد ولم تخرق السائد تحدّيا، بل هي مُحتضَنة بشفقة المجتمع ومنتمية لقيمه السائدة. فهي في نظر المجتمع إنما تعبّر عن احترامها لفكرة الإيفاء بالنذر. وهي بهذا تعبّر عن شديد الالتصاق بالسائد من الموروث الثقافي. ومن هنا تبدو بوضوح أكبر صورة الخرق الذي أقدمت عليه نازك من خلال تجسيد **تطلّع الذات** الذي عبّرت عنه من خلال الجسد. فهي من الرعيل **الأول** من السافرات في العراق اللواتي قام سفورهن على أساس تشكّل رؤية جديدة استجابة لخيوط التبدل الحضاري **الآخذة** بالتمدّد في النسق الثقافي السائد.

---

[1] ينظر ،مثلا: رواد الشعر الحر في العراق، سلمان هادي آل طعمه، دار البلاغة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م: ٤٩ ، صورة فوتوغرافية لنازك الطالبة في دار المعلمين العالية تبدو فيها بهيئة السفور.

[2] ينظر: أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق: ١٠٧.

وثمّـة معلومات شخصية أخرى تكشف أبعاد صورة **الجرأة والتحدّي** المُعبّر عنه من خلال السلوك، مثلما يكشف تجسيد **تطلّعات الذات** للتعبير عن قدراتها وتوقها المعرفي. فنازك في أثناء وجودها طالبة في دار المعلمين العالية انتظمت، أيضا، في معهد التمثيل في عام١٩٤٢م، لدراسة فن التمثيل والإلقاء. مثلما قررت دراسة الموسيقى، واختصت بآلة العود. ونازك نفسها تسجّل تلك المعلومات في كتابها ((لمحات))[1] المرقون على الآلة الكاتبة. وفي العام نفسه تشرع بدراسة اللّغة اللاتينيّة من دون أن تكون تلك اللغة من بين المقررات المطلوبة منها، بل تسعى هي إلى ذلك مُلتمسة عميد الكليّة أن ييسر لها أمر الدراسة[2].

تبلور الدلالة:

على الرغم من كوننا في المداخل الأولى للبحث فإنّنا نجد أنّ ثـمّة استنتاجا ودلالة يمكن أن نبدأ بقطافهما بعد أن أصبحت لدينا معلومات جيّدة من خلال وثائق ساعدت على الفهم وإكمال رسم ملامح الصورة الكلية. فالمعادلة أصبحت على النحو الآتي: **فتاة تدرس في أكثر من مؤسسة تعليمية عالية (دار المعلمين العالية ومعهد التمثيل) وتهتمّ بتحصيل علوم معرفيّة متعدّدة في آن واحد = تعبير عن الطاقات والمهارات المتعدّدة. وهذه الفتاة تختلط بالرجال وتكتب شعرا وتنشد شعرا، معبّرة من خلاله عن أفكارها وعواطفها الذاتية الفرديّة في ظلّ مجتمع شرقي يُصنّف بكونه مجتمعا ذكوريا وجمعيا ومركزيا، تتداخل فيه مستويات تحجيم الذاتي**

---

(1) ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة (كتاب مرقون على الآلة الكاتبة): ٦ ، نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ١٧، ٢٨.

(2) ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٨.

ومحاصرة الفردي. وهذه الفتاة تهتم بالموسيقى درسا وتخصصا. ثم إنّها بعد كل هذا وذاك لا تؤمن بالحجاب وتصّر على الظهور بهيئة السفور؛ في ظلّ ثقافة مجتمع عربي إسلامي يعدّ السفور على رأس قائمة المحرم ((التابو)).

ويمكننا هنا أن نستخلص نتيجة أوليّة من تلك الصورة التي رسمها سياق البحث، وهي أنّ نازك الملائكة مارست لعبة الخروج على النسق الثقافي بكل عناصر تشكّله: الديني والاجتماعي العرفي... ولكن ما دلالة كل هذا الذي تقوم به نازك من خلال الهيئة؟

إنّها تقدّم ـ بقصد أو بدون قصد ـ الآتي: **(نظام المظهر + السلوك اليومي) على أنّه (علامة)/رمز، للتعبير عن رؤية مغايرة للسائد والمألوف.**

إنّ منجز هيئة نازك وسيرتها المعبِّرين عن قيم الحداثة كانا قد سبقا منجزها الشعري الحداثي الذي وُلد في عام ١٩٤٧م مع قصيدة ((الكوليرا))، وهي أول قصيدة تفعيلة تكتبها نازك. مثلما سبقا ـ أي منجز الهيئة والسيرة ـ منجزها النقدي المتمثّل بالمقدمة التي كتبتها لديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)). وإنّ مرحلة وجودها في الكلية كانت تعبيرا عن نسق حداثة ثقافة مدنيّة أخذت تتمدّد في وعيها. وفي الوقت عينه كانت تلك المرحلة إرهاصا مهما لما سوف تنتجه من منجز حداثي على صعيدي المتن الشعري والتنظير. لأنّه في مرحلة الكلية تهيّأت لها مساحات الالتقاء بفكر الآخر الذي سوف يساعد على تجلي قيم الحداثة شعرا وتنظيرا.

ولكي نفهم/نأوّل هيئة نازك فهما معرفيّا من خلال السيرورة الدلالية التي يساعدنا بيرس على تصورها وتطبيقها، على وفق مفهوم التأويل الذي هو عملية محكومة بالسيرورة الدلالية ((السيميوز)) التي تعني ((أن سلسلة الإحالات لا يمكن أن تتوقف

نظريا عند نقطة محدّدة، فالماثول يحيل على موضوع عبر مؤوّل، ليتحول هذا المؤوّل إلى ماثول جديد يحيل على موضوع آخر عبر مؤول جديد وهكذا إلى ما لانهاية))[١]. ويوقفنا بيرس على حقيقة أن ((كل فكر ينبغي أن يؤوّل داخل فكر آخر، أو أن كل فكر يوجد داخل الدلائل))[٢]. ويشرح بيرس هذه المقولة بـ ((أن كل مرّة يكون فيها الإنسان يفكر أو يحضر في ذهنه إحساس و/صورة، و/ أو تصوّر، أي يحضر في ذهنه تمثيل آخر))[٣].

وعلى وفق سير البحث المهتدي بهذه السيرورة الدلالية ستكون الهيئة والسيرة (نوع الملابس، الاختلاط بالرجال، إنشاد الشعر، عزف الموسيقى...إلخ) هي علاقة تشتغل كالآتي: هذه الهيئة بكلّيتها هي ((ماثول))، الذي هو أيّ شيء ((حامل لشيء يتجاوزه))[٤]. والماثول لا يعرف بالشيء ولا يزيد معرفتنا به، فوظيفته الحقيقية هي التمثيل لشيء آخر[٥] يحيل على ((موضوع)) وبوساطة ((المؤول)) نفهم من هذا الماثول عدّة دلالات. ولكننا نستبعد بالتدريج أكثر من معنى من المعاني المتعددة التي يطرحها المؤول الديناميكي، الذي يحدد بيرس معناه بأنّه ((الأثر الذي تولده العلامة بشكل فعلي في الذهن))[٦]. وهو بهذا متعدّد واسع وسلسلة من التأويلات التي يمكن أن يضفيها الذهن على العلامة. وفي هذه المرحلة من التأويل تدخل العلامة بعلاقة مباشرة بالذات المؤوّلة[٧].

---

[١] السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م: ١٠٧.

[٢] سيميائيات التأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل، طائع حداوي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م : ١١٢.

[٣] المصدر نفسه : ١١٢ .

[٤] السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس: ٧٩ .

[٥] ينظر: المصدر نفسه: ٨١ .

[٦] نقلا عن: المصدر نفسه: ٩٥.

[٧] ينظر: المصدر نفسه: ٩٦.

لننتهي في مرحلة المؤوّل الثالث وهو المؤوّل النهائي لإيقاف سلسلة التأويل و((تحديد نقطة إرساء دلالية))[١]، لأنّ المؤوّل النهائي هو ((الوقع الذي تولده العلامة في الذهن بعد تطور كاف))[٢]. وهذا المؤوّل النهائي هو نقطة استراحة الذات المؤوّلة من خلال رسوّها على دلالة معيّنة للعلامة بعد الدلالات الممكنة التي أنتجها المؤوّل الديناميكي[٣].

إنّ انطباعات نازك عن الوجود هي تصوّرها، وإنّ انطباعاتنا على انطباعاتها هي تصوّرنا، على وفق فهم بيرس للإدراك، الذي يرى أنّ الانطباع تصوّر ((وكل تفكير حول انطباع ما، مادام خطوة في اتجاه وحدة التماسك، هو تصوّر))[٤]. وعلى وفق هذا الفهم فإنّ الانطباع هنا عبارة عن تصوّر افتراضي لأنّنا لا نستطيع تطبيقه على موضوع معيّن إلاّ من خلال القيام بفرضية[٥]. ونحن مستعينون بآليات التأويل هذه سنرسو في تأويلنا النهائي لمنجز نازك من خلال الهيئة والسيرة على ترجيح فرضية دلالة التحرّر والانفتاح والتأثّر بالآخر الغربي، مستعينين بتتبّعنا لذلك النسق الشامل الذي يساعد على تشخيص الدلالة الحقيقية للهيئة بوصفها علامة. فمن بين الدلالات التي يمكن أن يطرحها المؤول الديناميكي أن تكون نازك قد ظهرت بهذا المظهر المتخلّي عن الحجاب ...إلخ ليس بداعي الانفتاح، ولعلّه بداعي نذر نذرته، مثلا، ـ كما حصل لأوّل امرأة بغدادية خلعت الحجاب في عام ١٩٣٣م ـ ولكن ثـمّة معطيات نسقيّة أخرى مجتمعة تساعد على أن نفهم أنّ الأمر في التأويل النهائي يدلّ على الانفتاح ويرمز إليه. ومن تلك المعطيات الاختلاط بالرجال، كتابة الشعر وإلقاؤه...الخ.

---

[١] المصدر نفسه: ١٠١.

[٢] نقلا عن : المصدر نفسه: ١٥٢.

[٣] ينظر: المصدر نفسه: ١٥٣.

[٤] نقلا عن :سيميائيات التأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل: ٨٧ .

[٥] ينظر: المصدر نفسه: ٨٧.

وهكذا نجد أن التأويل يمنحنا فرصة النظر الكلي للعلامات وربطها بسياق متكامل ليفسّر بعضها بعضها الآخر من خلال التأويل. حين تكون الماثولات مشتركة في أداء وظيفة التمثيل، وأيضا من خلال ربط العلامات بالأنساق الخارجية التي تقع فيها العلامة أو العلامات.

إنّ الهيئة التي بدت عليها نازك هي ((علامة مفردة)) ـ على وفق الفهم البيرسي ـ، ولا يمكننا أن ندرك دلالة ((العلامة الكلية)) (فتاة سافرة، تسعى لِأَنْ تتعلم كلّ ما يمكن تعلّمه، تكتب شعرا وتنشده، تختلط بالرجال، ...) إلا من خلال وضعها في أنساقها الخاصة: المكان/العراق، الزمان/أربعينات القرن العشرين، السائد الثقافي/نظام الحجب المركزي (حجب المرأة عن الرجل، حجب الجسد ...). وهذا النظام يستمد وجوده الحاضر من الفهم الديني والعرف الاجتماعي المتَّصلين بالماضي. والخروج على هذا النظام يعني استبدال **مرجعية الماضي بمرجعية الحاضر**. وهذا اقتضى استبدال **المرجعية الدينية بمرجعية مدنيّة**. وهنا تبدو واضحة دلالة **تحرّر** الهيئة والسلوك، بوصفهما علامة على **استبدال المرجعية** وبوصفهما **خروجا على السائد** في ظلّ سلطة النسق المركزي الحاكم. إذ ليس بمقدور العلامة هنا (هيئة نازك) أن تُنْـتِج دلالة التحرر فيما لو افترضنا وجودها في واقع ثقافي واجتماعي آخر، لا يعرف معنى الحَجْب. أي في مجتمع تسفر فيه المرأة وتختلط بالرجال ويكفل لها المجتمع ـ قبل القانون ـ حق التعليم بلا شروط أو سقوف لمراحل التعليم ...الخ. ولكي يتحقق الفهم ((يجب أن يتوفر الباث والمتلقي على سنن مشترك، والسنن في هذه هو مجموعة من القواعد التي تمكننا من إعطاء معنى

للعلامة))[1]. وهذا السنن المشترك كان متحققا زمن إنتاج العلامة بين نازك ومجتمعها. وهو أيضا متحقق الآن في زمن تأويلنا في هذا الدرس. فالسنن الثقافية المساعدة على الفهم مازالت موصولة بين نازك المنتجة قبل ستين سنة وبين متلقي اليوم.

ومن خلال الأسطر والصفحات السابقة سعينا إلى رسم مشهد الهيئة وما يحيط به من نسق اجتماعي وثقافي. إذ هذا المشهد كان يمثّل مقدّمات عبّرت عن ذهنـيّة معيّنة، دفعت إلى الممارسة العملية، وهذه الممارسة أسهمت بدورها في ترسيخ تلك القيم الثقافيّة الممثّلة لعناصر البنية الذهنيّة وتعميقها، لتنتج مفهوم الريادة في حمل مشعل الحداثة، الذي سوف نبحث عن تجلّيات وجوده لاحقا من خلال مستوى آخر هو العلامة الذهنيّة الألسنية لدى نازك (منجزها الشعري والتنظيري).

إنّ السيرة والهيئة الكلية هي علامة رمزية فيها استعداد كامن لأن تكون موضع تأويل للتأويل. لأنّها في الأساس نتاج لتأويل سابق مارسه المنتج، وفهم من خلاله، وعلى أساس ذلك الفهم أنتج علاماته الرمزيّة الماديّة وغير الماديّة. فالمنتج إنسان و ((الإنسان لا يعيش داخل كون مادي خالص، بل داخل عالم رمزي. وتعد اللغة والأسطورة والفن والدين عناصر من هذا الكون))[2] كما يشرح بيرس. فهيئة نازك رمز يحيل على موضوع الحداثة، مثلما هي ـ أي الهيئة ـ رمز لمنظومة معرفية داخليّة تتكشف بأكثر من تجل. يمكن أن تُفحص عناصرها لتبيُّن مدى تلاؤمها أو تعارضها مع عناصر تجليات أفكارها في المقدّمة التنظيريّة، أو تجليات عناصر رؤيتها في متنها الشعري.

---

[1] العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م: ٤٨.

[2] نقلا عن: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس: ١٧٥.

ما بعد الحدث/ الامتداد والدلالة:

إذا كنّا حتى هذا الموضع من البحث نحيل على معلومات ووثائق مساعدة على رسم ملامح هيئة نازك بوصفها علامة تحيل على وعي مغاير للسائد والمألوف؛ في مراحل تاريخيّة قبل صدور ديوان ((شظايا ورماد)) الموصوف بكونه الديوان الحداثي الأول؛ فإنّنا، أيضا، نجد معلومات أخرى ترسّخ هذا الفهم وتساعد على تفسير نوع المنجز الموصوف بالمغايرة للسائد الثقافي. فثمّة معلومات جاءت بعد صدور الديوان ولكنها تُعدّ مزامنة له، فهي امتداد لمرحلة ما قبل صدور الديوان الحدث لأنّها تقع ضمن تأثير مد الوعي الثقافي لنازك في تلك المرحلة من حياتها. لذا لابدّ من الإشارة إليها لأهميّة دلالتها.

ففي صيف ١٩٤٩م وهو عام صدور ديوان ((شظايا ورماد)) كانت نازك مشاركة في رحلات كشفيّة تمتد لعدّة أسابيع أو أشهر في لبنان وسوريا، وهي مشتركة مع فتيات ينتمين إلى جنسيات متعدّدة: عربية وأمريكية وإنكليزية وحبشية... وكانت تراسل من هناك أختها إحسان المقيمة مع أسرتها في بغداد[١]. فما دلالة هذا الحدث؟. إنّنا نجد هذا الحدث مهما ومختزنا لأكثر من دلالة، منها: ١ـ أن نازك كانت واثقة من نفسها وأنها تسعى إلى **الاكتشاف والتجريب** من خلال المعسكر الكشفي الذي يدل عليه اسمه. ٢ـ إنها تنتمي إلى أسرة **مدنيّة منفتحة**، بدليل موافقة تلك الأسرة على سفر ابنتها الفتاة خارج القطر لمدة طويلة بمفردها دون أن يصحبها أحد من أفراد الأسرة. ٣ـ إنّ نازك وأسرتها **يؤمنون بالآخر الإنساني** ويؤمنون بالانفتاح، بدليل اشتراك نازك العملي في فعالية المعسكر الثقافي الكشفي الذي يمثّل ثقافات إنسانية متعددة.

---

[١] ينظر: بعض نصوص تلك الرسائل في جريدة المدى، العدد ١١٦٧/ السنة الخامسة ـ الثلاثاء ٤ آذار ٢٠٠٨م: ص١٠.

إنّ حضور نازك متعلّمة مثقّفة وبهيئة رمزية منفتحة...الخ هو تجسيد لبعد من أبعاد الحداثة، القائمة على **العقل المواكب لحركة الحياة وإيقاعها**. فهذا العقل المنتج لفكر الحداثة يرفض القبول بتهميش نصف المجتمع (ممثّلا بالأنثى). والهيئة الرمزية لسيرة نازك كانت تحمل دعوى إعادة الاعتبار العملي للأنثى بوصفها جنسا إنسانيا مهمّشا في مجمل واقع النسق الثقافي الذي كان سائدا في مجتمعها آنذاك. وهذا يُقرأ من خلاله مبدأ الدعوة إلى المساواة بين المرأة والرجل، فنازك من خلال منجزها الحداثي المتجلي في السيرة التي تقدمها إنما تقدم **دليل الكفاءة**. فهي الأنثى التي تتحدى السائد الثقافي وهي الأنثى التي تتعلم أكثر من علم، وتتعلم أكثر من لغة؛ فهي درست اللاتينية وتعلّمت الانكليزية، ولاحقا في عام ١٩٤٩م نجدها تدرس الفرنسية درسا ذاتيا[١] معتمدة في تعلُّمِها على قدراتها الذاتية. إنها تقدم **حججا وأدلة عمليّة واقعيّة** على كفاءة الأنثى لفضح حجج ثقافية مخالفة سائدة في الواقع الثقافي. وفي مجمل منجزها يتجلى، أيضا، أنموذج يُقدّم درسا للأنثى، فهو استنهاض ودعوة للثقة بالنفس.

حدود الخاص والعام:

على الرغم من أنّ الهيئة التي بدت عليها نازك والسيرة الحياتيّة التي عبّرت فيها عن ذاتها؛ هما خصوصيتان من خصوصيات الذات، غير أنّ كل ذلك يبقى علامة أو علامات قابلة للفهم والتأويل. لأنّ تلك العلامات تعلّقت بشخصية عامة هي نازك الملائكة، التي عبّرت عن مشروع ثقافي بتجلّيات متعدّدة. وهذا هو المسوغ المنهجي الذي يسمح لنا بمثل هذا التنقيب وتعقّب تلك الخصوصيات وفحصها. فكلّ ما عبّرت من خلاله عن ذاتها تحوّل إلى منجز يجد الدرس والبحث فيه فرصة لإنتاج دلائل معرفيّة تعلّم الأجيال التالية وتفتح

[١] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٧.

نوافذ للمعرفة الدائمة. فحضور نازك حفلة موسيقيّة أو عزفها على آلة موسيقيّة هو سلوك شخصي، ولكنه في الوقت عينه ((علامة رمزية)) على حداثة **انفتاح** على **مدنيّة العصر العالمي الجديد**. وهكذا الشأن في العلامات الأخرى.

إنّ الأهمّية المضاعفة لدراسة سيمياء الهيئة والسيرة في هذا البحث تنبع من كونها مرتبطة بأنثى في ظلّ مجتمع مثقل بالقيود على كل الأصعدة والمستويات؛ ولاسيما تلك القيود المتعلقة بالأنثى. وبذلك تحولت تلك الأنثى إلى ((بارومتر)) بالغ الحساسية في تسجيل علامات التبدّل الثقافي مهما كانت بساطة درجة ذلك التبدّل وضآلة درجته. لذا كانت فرصة نازك ((الأنثى)) أكبر من فرصة ((الذكر)) في التعبير الرمزي عن الحداثة. إذ تضيق مساحات التعبير عن محركات الحداثة عند الرجل. في حين تتسع مساحات التعبير عند المرأة لأنّها مثقلة بحُجُب المنع، ولأنّها محاطة بهالة المراقبة الاجتماعية. فكل عيون المجتمع تراقبها، وكل ما تقوم به مُحاط بقيود ومحرّمات. وهذا يفتح أمامها متاحات متعدّدة للتعبير عن كسر المألوف، بسبب تعدّد دوائر حلقات القيود المفروضة عليها.

فهي إنْ تقصّر ثيابها **تخرق** المألوف ((تعبّر))، وإن تخلع الحجاب في مجتمع الحجاب فهي **تخرق** المألوف ((تعبّر)). فلو خلعت الحجاب في سفرة أو إقامة لها في لندن ،مثلا؛ لكان ذلك قرارا فرديا وسلوكا شخصيا، ولا يتجاوز ذلك ليكون رسالة ثقافية. ولكن أنْ تخلع الحجاب في مجتمعها الخاص المُثقَل بثقافة الحَجْب وقيمها؛ فهذا يمكن أن يُقرأ من خلاله معنى الخرق و**التمرّد** على السائد، وربما **تحريض** على التمرد. وأن تختلط بالرجال وتلقي الشعر فهي **تخرق** المألوف ((تعبّر)). وأن تمثّل على المسرح فهي **تخرق** المألوف ((تعبّر))... وهكذا.

إنّ قراءتنا لدلالة **الخرق** من خلال الهيئة والسلوك لا يعني بالضرورة أنّ نازك الملائكة كانت تعمل وفي ذهنها حضور مباشر للآخر، وهي تعمل على مشاكسته، لأنّ هذا سوف يعني أنّ سلوكها ليس سوى ردّة فعل تجاه شيء ما، وردة الفعل تعني فيما تعني الاستجابة الانفعالية لا العقلانيّة. وهذا لا ينطبق على تجربة نازك. فنازك كانت تمارس حياتها لتكون ((هي)) المختلف الواعي. وسلوكها يتضمن توجيه الانتباه إلى ما هو أبعد من الجسد من خلال الجسد، وإلى ما هو خارج النسق الثقافي العام من خلال النسق الخاص.

يتحرك الجسد في محيطه الطبيعي كإيقونة، مجسدا النسق الذهني والنظام الثقافي. لأنّ الجسد ـ كما يصوّره الباحث فريد الزاهي ـ ممتد العلاقات في تعبيره عن خصوصية الذات وعن الاختلاف وعن نوع الهويّة. فهو يختزن النظام وينتجه[1]. لذلك كان الجسد في تجربة نازك يكتب النسق في المكان. أي أنّه كان يجسّد/يترجم النسق الذهني المرتبط باللامكان إلى سلوك مرتبط بمكان معيّن (بغداد).

فهي واعية لتمايز المرجعية المدنية عن المرجعية الدينية، وهي بسلوكها حددت مرجعيتها (المدنية التي تؤمن بالإنسان الفرد وحريته). لذلك وانطلاقا من هذه المرجعية تغيّرت لديها القيم وتغيّر لديها المحرّم. فهي قد تصدم الآخر وتنتهك نسقه لكنه انتهاك وصدم يتطلبه النسق القيمي الواعية به. إنها عبارة عن نسق يتحرك بمنتهى الانتظام والعفوية. وما منجزها الجسدي واللغوي (الشعري والتنظيري) سوى استراتيجيات هذا النظام.

---

[1] ينظر: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ بيروت، ١٩٩٩م: ٩ وما بعدها.

التفويض الاجتماعي:

إنّ ما أنجزته نازك بمساعدة أسرتها ما كان يمكن أن يكون لولا عروق قيم ثقافة جديدة بدأت بالتمدّد في النسيج الثقافي للمجتمع، ساعية إلى تشكيل نسق ثقافي جديد. فقد بدأت تحوّلات ثقافية في المجتمع العراقي آنذاك وكانت تلك التحوّلات في حاجة إلى من يؤمن بها ليزداد عدد أنصارها، مثلما هي في حاجة إلى من يجسّد قيمها الثقافية أفعالا على أرض الواقع. فكانت نازك الملائكة واحدة من الشخصيات الثقافية المهمّة التي اختصرت - في لحظة تاريخية معيّنة - فكرتي الرجل والمرأة، فكانت (هي/هو)، أي كانت ((جنس)) الإنسان العراقي والعربي الذي تمدّد في وعيه نسق التغيير. وهذا التصوّر لا يتقاطع مع تصورنا في أنّها في لحظات أخرى كانت صوت الأنثى الصارخ في وجه الذكر، كما سيتبيّن في موضع آخر.

فكانت نازك تجسّد رؤية اتجاه ثقافي جديد آخذ بالنمو، ويتصف بكونه مؤمنا بقيم الانفتاح على الآخر (الغربي) ومؤمنا بالثورة على الراكد الثقافي ومؤمنا بالانتماء إلى عصره الراهن ومتطلباته...الخ.

لقد كانت نازك من حيث مستوى التمثيل الطبقي الثقافي تجسّد رؤية طبقة اجتماعية ثقافية جديدة في طور التشكّل، وهذه الطبقة تؤمن بقيم الانفتاح على الآخر (الغربي) وتؤمن بالثورة على الراكد الثقافي وتنتمي إلى عصرها الراهن ومتطلباته...الخ. ولا يمكن تصور نجاح نازك - أو غيرها - في هذا المسعى والتمكن من صنع ما صنعت (منجز الهيئة والسيرة، والمتن الشعري ثم المنجز التنظيري) لو لم يكن ثمّة تفويض اجتماعي قد مُنِح، بدرجة ما من طبقة اجتماعية حاضرة، بدأت ملامح وجودها بالتشّكل والظهور.

ونحن نجد عوامل ظهور تلك الطبقة متعدّدة، ولا تقتصر اقتصارا مطلقا على عامل مُلغٍ لغيره من العوامل. غير أنّ العامل الثقافي الأهم والرئيس هنا، هو انتشار وتغلغل مقومات إنتاج **الثقافة الكتابية**. ففي تلك الحقبة انتشر المكتوب من صحف ومجلات وكتب انتشارا هائلا، وأصبحت تلك الوسائل هي الأدوات اليوميّة لنقل المعرفة.

فتبدُّل أدوات نقل المعرفة يسهم في تغيير نوع الثقافة. ولا تقتصر أهمّيته على النقل المعرفي السريع أو ربط الثقافة المحلية بالعالم الخارجي والتواصل مع التيّارات الثقافيّة والفكريّة السائدة في العالم.

لقد أتاح هذا الانتشار الكتابي – من بين ما أتاحه – التعرف على التيارات الأدبيّة والفكريّة الغربيّة. وكان الأدبان الحديثان الانكليزي والأمريكي من بين أهم تلك الروافد الثقافيّة. فالانتشار الكتابي أتاح فرصة التعرف على نوع الثقافة الغربيّة. فكان الأداة التي تغلغلت من خلالها تلك الثقافة في الواقع الثقافي العربي إجمالا، ومنه الواقع الثقافي العراقي الذي أظلّ نازك الملائكة بظلّ قيمه، القارّة منها والمتغيّرة.

إنّ الاطلاع على التيارات الفكريّة والأدبيّة الجديدة هو في الحقيقة تحريك لنوع ثقافي، أو لنقل تحريك لمزاج ثقافي جديد داخل النفوس، على المستويين الفردي والجماعي. إذ يخلص الباحث والتر ج. أونج إلى أن ((ليست التكنلوجيات مجرد عوامل خارجية بل تحولات داخلية للوعي، وتكون كذلك أكثر ما تكون عندما تؤثر في الكلمة. ويمكن أن ترفع هذه التحولات من روح الإنسان المعنوية. وتزيد الكتابة من حدّة الوعي؛ والغربة عن الوسط الطبيعي يمكن أن تنفعنا، بل هي في الحقيقة جوهرية للحياة الإنسانية التامة من جهات عدّة. ونحن لكي نحيا ونتفاهم أصلا، لا نحتاج إلى القرب فحسب، بل نحتاج إلى

البعد كذلك))[١]. وهذا ما حصل لنازك الملائكة، التي تأثرت بمزاج الثقافة الكتابية. بل كانت شديدة التأثر بتلك الثقافة، وكانت الأكثر تحسسا لها بفعل عدّة عوامل، سنبحث فيها من خلال درس العوامل المساعدة على التأثّر.

العوامل المساعدة على التأثّر:

ثمّة عوامل ساعدت نازك على التأثّر بالكتابيّة وتمدد الوعي الكتابي لديها. وهذه العوامل تتسم بالتعدّد والتنوع. وكان من بين تلك العوامل ما يعود في أصله إلى خصوصية عصرها، الذي سادت فيه وسائل النشر المكتوبة، ونُقلت فيه معارف وثقافات مدنيّة متقدّمة. وكانت التيارات الأدبيّة والفكريّة من بين تلك المعارف التي وفدت إلى الثقافة العراقيّة آنذاك. وقد برزت بعض رموز تلك التيّارات الفكريّة والأدبيّة في المقدّمة التي كتبتها نازك لديوانها، فتردّدت فيها أسماء برناردشو وفرويد وأدغار آلان بو ...الخ.

ومن العوامل ما كان يعود إلى التنشئة الأسريّة لنازك وخصوصية بنية أسرتها. فهي نشأت في ظلّ أسرة مدنيّة متعلّمة كما ذكرنا سابقا. ومن بين ملامح المدنيّة إجمالا أنّها يمكن أن تُعلي من شأن الأنثى وتمنحها فرصة التعبير عن الذات. وتشير الوثائق إلى أن أسرة نازك كان لديها انحياز واضح صوب الثقافية الكتابيّة. إذ كان لهذه الأسرة اهتمام كبير بالكتب قراءة واقتناء. فمكتبة والدها كانت ـ كما تسجّل نازك ـ عامرة بمصادر الأدب العربي وبعض كتب الفكر المعاصر[٢].

---

[١] الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة ١٨٢، الكويت: ١٦٣.

[٢] ينظر: أنشودة المجد، أم نزار الملائكة، مطبعة التضامن، بغداد، ١٩٦٥م: ٧ من المقدمة التي كتبتها نازك لديوان أمها المنشور بعد وفاتها.

ومن العوامل الأخرى أيضا ـ وربما كان لها صلة بعالم الكتب، أيضا ـ أن أسرة الملائكة عُرفت بميلها للهدوء واحترامها للحياة الانسيابيّة. حتى أن لقب ((الملائكة)) الذي أطلق على الأسرة كانت له صلة بالمفهوم الثقافي الاجتماعي السائد، الذي رسم صورة هدوء الملائكة وشفافيتهم، إلى درجة تصوّر عدم الإحساس بهم على الرغم من وجودهم بيننا. فمزاج أسرة من هذا النوع فيه تأهيل لتقبّل الثقافة الكتابية والتأثّر بها. التي ينسجم معها مزاج التأمل والهدوء شديد الانسجام.

ومن العوامل ما يعود إلى طبيعة واقعها الشخصي الذي تعاضدت على تشكيله مجموعة من معطيات الواقع. من تلك العوامل كونها أنثى في مجتمع تشجّع ثقافته على مكوث الأنثى في البيت وتحد من إمكانيّة مشاركتها الاجتماعيّة، وهذا قد يؤثّر في مزاجها الشخصي في بعض مراحل حياتها على أقلّ تقدير. ولعل من بين الأسباب ما قد يحدث من خبرات شخصيّة محضة لا يشترك فيها الآخرون.

وعلى الرغم من تباين أسباب ولادة أيّة ظاهرة، ضعفا وقوّة، تصدّرا وتراجعا؛ إلا أنّ تجربة الدرس المنهجي في العلوم الإنسانية اقتنعت قناعة راسخة بأن أسبابا متعددة ومتعاضدة تلك التي تنتج الظواهر الثقافية. ويندر أن نجد سببا واحدا فريدا يقف وراء إنتاج ظاهرة من تلك الظواهر. فعوامل تكوين الوعي الثقافي تتعاضد بعضها مع بعضها الآخر لتنتج وعيا معيّنا، وهذا الوعي ينبني عليه نتاج معيّن. ونحن لا ندّعي أن الوعي الكتابيّ يتحقق بمجرد انتشار المكتوب والمقروء... فمثل هذا الوعي يتحقق بتغاير الوعي الفكري، غير أنّ التقاطنا لتلك الإشارات وتجميعها إنمّا يساعد على إدراك العوامل الكلّية المنتجة لنوع الوعي بما في ذلك العوامل المساعدة. وهذا ما يفسّر عنايتنا بمقاربة عوامل إنتاج الوعي الثقافي لنازك الملائكة عبر زوايا عدّة.

نازك نفسها تروي بعض تلك العوامل، إذ تسجّل أنها حين كانت **طالبة في المدرسة** كانت كثيرة المطالعة قليلة الكلام[1]، وبأنّها كانت ميّالة إلى الانفراد العزلة، **حتى إذا بلغت** السادسة عشرة من عمرها تفاقم لديها الأمر، فصارت تعدّ العزلة فضيلة **وشرطا معرفيًا**، **فتقول:** ((وعندما بلغت السادسة عشرة أصبحت أعد العزلة فضيلة الشاعر **وحرية المفكر** ونبذت المجتمع وانطويت على نفسي. ولكني بعد الثلاثين أصبحت أجد **سعادة في الصداقة** ومعرفة الناس))[2]. وهذا النص يكشف أن مزاجها في تلك المرحلة العمرية **كان مزاجا** تأمليا، لا يعطي أهمية للتواصل مع الناس. ومعلوم أنّ التواصل يقتضي **من بين ما** يقتضيه الاعتماد على العنصر الشفوي بكل تقنيّاته وصيغه. بل يمكن أنْ نردّ **أحد أسباب** ميلها إلى العزلة ـ فضلا عن الأسباب النفسية والاجتماعية التي يمكن أنْ تكون **حاضرة** ـ إلى الثقافة الكتابيّة نفسها، التي كانت عروقها حاضرة في نوع ثقافتها فـ **((التواصل** الشفوي يوحّد الناس في مجموعات، أما الكتابة والقراءة فنشاطان انفراديان يسحبان النفس إلى ذاتها))[3].

والمستوى الآخر من الأهميّة للنص المنقول عن مدوّنات نازك نفسها؛ أنّه يكشف المزاج النفسي الذي كان مهيمنا في أثناء كتابة ديوان ((شظايا ورماد)). ولاسيّما قصيدة ((الكوليرا)) التي كتبتها نازك وهي في الرابعة والعشرين من عمرها. في حين صدر الديوان بعد عامين من هذا التاريخ، أي بعد أن أصبحت في السادسة والعشرين من عمرها. لأنّ ولادة نازك كانت في٢٣ آب ١٩٢٣م[4]. وبذا يكون كلا التاريخين ـ نشر القصيدة

---

[1] ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي: ١٨، نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ١٥.

[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] الشفاهية والكتابية، والتر ج .أونج: ١٤٤.

[4] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٦ ، و ينظر: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ١٣.

وصدور الديوان ـ واقعا ضمن هذه المرحلة العمرية التي تتحدث عنها نازك وتصفها بمرحلة الميل إلى العزلة. وظلّت نازك تعود إلى تأكيد مزاجها الخاص في تلك المرحلة من عمرها ـ أربعينات القرن العشرين ـ إذ تصف حياتها في تلك المرحلة بأنّها كانت تمر بمرحلة تشاؤم وتأثّر بالفيلسوف الألماني المتشائم ((شوبنهاور)). بل تعتقد أنها أشدّ تشاؤما منه. ولديها شعور ((بأن الحياة كلها ألم وإيهام وتعقيد))[1]. فهاجس نازك في منتصف الأربعينات كان مزيجا من هواجس الفكر الفلسفي مضافا إليها البعد الفردي في التجربة النفسيّة.

وتسجّل نازك نفسها أنّها كتبت ((ألفا ومائتي بيت نظمتها في ستة أشهر تقريبا وانتهيت منها عام ١٩٤٦م وكان موضوعها فلسفيا يدور حول الموت والحياة وما وراءهما من أسرار))[2]. وهذا يعني أنها كانت تعيش عزلة لا تقتصر على الجانب النفسي وحْده، وإنما تعدّت ذلك إلى العزلة على مستوى المعيشة اليومية. فمثل هذا الكم الهائل من الأبيات في موضوع فلسفي فكري ـ الذي مثّل مطولتها ((مأساة الحياة)) ـ يستدعي انقطاعا عن الاتصال بالناس مثلما يستدعي انقطاعا عن ممارسة أيّ عمل آخر غير الكتابة، لتتمكن من إنجاز مثل هذا المشروع في ستة أشهر، كما حدّدت هي المدّة التي أنجزت فيها مشروعها.

وممارسة الكتابة والانقطاع للغة الكتابة على هذا النحو، مثلما هو مُنْتَج من منتَجات نسق الوعي الثقافي الكتابي؛ فإنّه في اللحظة نفسها يُسهم إسهاما كبيرا في تعميق الوعي الكتابي، بوصف الكتابة تجربة انفتاح على الذات وحفر عميق في تلك الذات، وتعميق

[1] مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطولة شعرية، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت ،ط١، ١٩٧٠م:٦ (المقدمة).
[2] المصدر نفسه: ٧ (المقدمة) .

للنسق الكتابي ومقتضياته الطبيعية وما يمكن أن ينجزه من التأمّل والعمق وترسيخ الفردانية...الخ . فالكتابة ذات تشتغل على ذات. أي أنّ تجربة الكتابة (ذات) أقامت مشغلها في الذات التي مارست فعل الكتابة (ذات نازك). فالذات الإنسانية المنتجة للكتابة هي في اللحظة نفسها ذات مكتوبة. والذي يكتبها ويعدل مسارها وطريقة تفكيرها...الخ هي الكتابة نفسها (ذات الكتابة). وبالتالي فالكتابة هي الأهم في التجربة لأنّها تعتمد على عنصري اللغة والانقطاع/التركيز، فهي قادرة على إعادة صياغة الذات الإنسانيّة المنتجة للكتابة نفسها.

فالكتابة في لحظة إنتاجها لذاتها كأنّها نهر يفتح مجراه بهدي من نفسه هو، وليس بهدي مخطط مُعدّ مسبقا. وهذا ينبهنا إلى ذلك الإحساس العميق الذي أحسّت به نازك، فوجدت البحر الخفيف هو الأكثر ملاءمة لتجربة الكتابة الشعريّة التي اتخذت من الفكر والفلسفة موضوعا لها. أي في موضوع فكري مطوّل هو الأقرب في روحه إلى آلية النثر من حيث الاستمرارية والتدفق. فكتبت مطولتها ((مأساة الحياة)) على البحر الخفيف. وسجّلت سبب اختيار هذا البحر على النحو الآتي: ((وقد اخترت لها بحرا عروضيا مرنا هو البحر الخفيف الذي يجري بين يدي الشاعر كما يجري نهر عريض في أرض منبسطة))[1]. فهي تجد هذا البحر أكثر ملاءمة لإنتاج الجديد البكر، الذي يشتغل على ذاته فينتجها. ونعني بالجديد هنا تجربة الكتابة، التي تنتج ذاتها وتؤثّر في ذات الكاتب، ولاسّيما حين تكون تجربة عميقة وواسعة ومنسجمة مع ذاتها انسجاما حقيقيّا.

والكتابة بهذه المواصفات، أي حين تكون تجربة شعرية فكريّة عميقة وواسعة تصل إلى ألف ومائتي بيت كما هو حال ملحمة ((مأساة الحياة))، وحين تكون تجربة مركّزة في

[1] مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطولة شعرية: ٧ (المقدمة).

مساحة زمنيّة مضغوطة بلغت حوالي ستة أشهر كما سجّلت نازك ذلك؛ هذه المواصفات تساعد البحث مساعدة كبيرة في تكوين تصوّر سعة وعمق هذا المجرى الذي فتحته الكتابة واللغة في ذات نازك الكاتبة. وهذا بالضبط ما حصل من تعميق وتوسيع للنسق الكتابي في ذات نازك من خلال الكتابة نفسها.

وفي هذا السياق لابد من التنبّه إلى المساحات الزمنيّة الفاصلة بين هذا التعميق والاتساع للنسق الكتابي وبين تاريخ كتابة قصيدة التفعيلة الأولى ((الكوليرا)). إذ المساحة الزمنية الفاصلة بينهما لم تتجاوز العام الواحد. فنازك انتهت من كتابة مطولتها ((مأساة الحياة)) في عام ١٩٤٦م كما تؤكّد هي[1]، وكتبت قصيدة ((الكوليرا)) في عام ١٩٤٧م. أي أنّ تجربة العمق والتأمّل في الكتابة والإصغاء للغة في ملحمتها المطولة انعكست على ذاتها، فعمّقت النسق الكتابي ورسخته فيها. فكانت تجربة الكتابة أحد أهم أسباب إنتاج قصيدة التفعيلة. وهذا ما سوف يتجلى بوضوح أكثر من خلال مقاربة المنجز الشعري في قادم الفصول. لذا سنعود الآن إلى مواصلة البحث في أبعاد العزلة والتأمّل ومعناها وآثارها على الذات والمنجز.

إنّ (التأمل/العزلة) منظومة متكاملة تشير إلى الانتماء والرفض. فالعزلة إعادة فحص القيم، ونقدها وهي خطوة أولى لإعلان القطيعة وبناء قناعات تتشكل على وفق المعطيات المتوافرة. فأكثر الناس خرقا للعادات والتقاليد هم أكثر الناس وعيا بتلك العادات والتقاليد. وهذا يعني أن نازك الملائكة كانت على وعي بهذه القيم التي وجدت فيها أنّ كل شيء جاهز ومُعدّ ومركزي، أي أنّ كل شيء قد قِيل. فالعزلة والتأمل يحملان معنى الرفض الضمني لتكرار المُقال، إنها تريد أن **تقول هي**. لذلك فإنّها اخترقت

---

[1] ينظر: المصدر نفسه: ٥ (المقدمة).

النمطي وعبرت من خلال الجسد (الهيئة والسلوك) ومن خلال القول الإبداعي (الشعر) ومن خلال النقد (المقدّمة).

هذا الاستنتاج يفسّر لنا أمرا غاية في الأهميّة، وهو أنّها في هذه المرحلة كانت تكتب ما يكتبه الفرد لذاته، وما يقرأه الفرد لذاته، وهو في حال من الميل إلى الانفراد والعزلة. على الرغم من أن الكتابة هنا متضمنة تصوّرا مفاده أنّ هذا المكتوب لم يُكتب ليبقى داخل أسوار الذات الفرديّة وإنما سيقرأه المتلقي. ولكن هذا الحال مختلف تمام الاختلاف عن منجز شعري ينظمه الفرد للآخرين منشدا مترنّما... أي ما يقتضيه الاهتمام بمقتضيات الشفوية (القافية الرنانة المشدودة بتكرارها المحرّضة على الحماس، والوزن الكلاسيكي الـمُعد للترنم في الإلقاء، والقادر على هزّ المتلقين واستثارة إعجابهم...) أي أنّ نازك كتبت الديوان وهي تحت تأثير درجة معيّنة من درجات نسق الثقافة الكتابيّة.

ولعلّ هذا يفسّر تجلّيات ولوج عالم الأحلام الخاص إذ بدت تلك النـزعة الحُلُميّة في ديوانها ((شظايا ورماد)) مثلما بدت تلك النـزعة في ديوانها الأول ((عاشقة الليل))، الذي صدر عام ١٩٤٧م. وكلا الديوانين صدر ضمن مرحلة العزلة والميل إلى الانفراد التي سادت في مرحلة الشباب من حياة نازك. ويرشدنا والتر ج. أونج إلى أنّ الذين يتحركون بوحي ثقافتهم الكتابيّة كثيرا ما يعبّرون عن إحساسهم بفقدان الصلة بالمحيط البيئي من خلال الانسحاب إلى عالم الأحلام الخاص[1]. ولاسيّما إنْ كان هؤلاء الأشخاص الكتابيون شعراء، فالشعر بطبيعة تكوينه يختزن قدرا كبيرا من الذاتيّة والتخييل.

---

[1] ينظر: الشفاهية والكتابية: ١٤٤.

ثمـّة علاقة ما بين الشاعر وهو يكتب قصيدته، والشاعر وهو يلقي قصيدته. فالشاعر في لحظة الكتابة لا يستطيع أن يتخلّص من تخيّل نفسه وهو يلقي قصيدته على الناس. فتخيّل الإلقاء في لحظة الكتابة يسهم في تشكيل الكتابة نفسها. وعليه نستطيع أن نتصوّر بوضوح أبعاد إحساس نازك بفشلها في الإلقاء، وتأثير ذلك على صورتها أمام ذاتها. ونستطيع توقّع ما يمكن أن تفرزه الذات من دفاعات نفسية مقاومة للفشل في الإلقاء ومستجيبة للتحدي، بوعي أو بغير وعي. وقد تـمخّض عن ذلك الفشل الشفوي دافع من الدوافع المتعددة التي تحركت مجتمعة لدفع الذات لإنجاز قصيدة التفعيلة، التي إنما تُكتب ـ بالدرجة الأولى ـ ليقرأها الناس، ولم تُكتب لتُنشد على الناس. وليس معنى هذا أن كلّ الفاشلين في الإلقاء لابدّ أن يكتبوا قصيدة التفعيلة. ما نعنيه هو أن هذا الأمر يبقى سببا حاضرا، يمكن أن يؤثّر بدرجة ما في ذات تمتلك طاقات إبداعيّة كبيرة كذات نازك.

ومن مرجّحات هذا التصوّر هو اعتراف نازك بفشلها في إلقاء شعرها. إذ تسرد نازك أوّل دافع من دوافعها لدراسة التمثيل في المعهد على النحو الآتي: ((كان لي فيها دافعان: أولهما أن أتعلم فن الإلقاء. فقد كنت أرتقي المسرح لأُلقي قصائدي فأقرؤها قراءة رتيبة دون أن أعرف كيف ألوّن صوتي بالانفعال وأرفعه وأخفضه وأنغمه مع معاني قصيدتي))[١]. وهذا دليل فشل شفوي، لأنّ نوع المزاج الثقافي الكتابي كان قد ضرب جذوره في أعماقها. وفشل نازك في الإلقاء هو فشل في المنظومة الشفوية/فشل الجاهزية والتكريس. وعند فشل آليّات الثقافة يبدأ البحث العفوي عن البديل الذي يمكن أن يوازن الذات ويحقق

[١] لمحات من سيرة حياتي وثقافتي: ٦ ، نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٢٨.

تطلعها. فدراسة الموسيقى ودراسة المسرح... هو بديل عن منظومة لم تجد نازك نفسها منسجمة معها في تلك المرحلة من عمرها.

وإذا ما أضفنا إلى هذا السبب سببا آخر، له صلة بمزاج الثقافة الكتابيّة، أيضا، ونعني به ميلها إلى العزلة؛ بدا الأمر أكثر وضوحا وأكثر مساندة لنا في إقناع القارئ تدريجيا بقبول تصوّر جديد لمجموعة أسباب ولادة قصيدة التفعيلة.

إنّ مزاج العزلة الذي نتحدث عنه كان قد صاحبه ميل إلى قراءة الكتب الفلسفيّة والفكريّة ـ وربما هو بشكل ما بسبب تلك القراءات ـ إذ تقول نازك: ((كنت دائما أحب أن أفلسف كل شيء، وأغوص في حيثياته وأسبابه. وفي سنوات النضج أقبلت على قراءة الفلسفة))[1]. حتى أنّ إهداءها قصيدة ((خرافات)) إلى صديقتها، يكشف بعض ملامح التاريخ النفسي لمثل هذا الميل إلى التفلسف، فهي تقول في الإهداء: ((هدية إلى صديقتي ديزي الأمير، لذكرى مساء فلسفنا فيه كل شيء الكراسي والمناضد والستائر))[2]. وحب الفلسفة المتواصل كفيل بأن يدفع الإنسان إلى الميل إلى التأمل الذي هو أحد ملامح الثقافة الكتابيّة. أي أنّ عنصر العزلة هذا ساعد على تشكيل منسجم مع طبيعة الثقافة الكتابيّة القائمة على العلاقة الفردية بين الذات والمقروء، وما يستلزم ذلك من تدخل البصر لا السمع. فمن بين ما تعني ثقافة ((الكتابة تعني الانعكاس على الذات والعزلة بين أفراد المجتمع في مجمله))[3]. وبالتالي تكون كتابة نازك لقصيدة التفعيلة ـ بل نشأة قصيدة التفعيلة إجمالا ـ في جزء أساس منها استجابة طبيعيّة لنسق ثقافي جديد، أي استجابة

---

[1] لمحات من سيرة حياتي وثقافتي: ١٨ نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ١٤ ـ ١٥.

[2] شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٤٩م: ٨٤.

[3] الكلمات والأشياء، حسن البنا عز الدين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت: ١٧٢.

للميول الثقافيّة ذات البعد الكتابيّ التي تشكلت في ذاتها. بفعل عوامل عديدة وقفنا عند بعضها وما زلنا نواصل البحث والتحليل في تلك الأدلّة والمستندات.

إنّنا نختزل الحقيقة حين نربط ولادة قصيدة التفعيلة بانتصار التأنيثي على الذكوري (الفحولي) مُمثَّلا بالعمود، كما ربط جازما الدكتور الغذامي[1]. ليصبح ما أنجزته نازك الملائكة في نهاية الأربعينات ((مشروعا أنثويا من أجل تأنيث القصيدة))[2] وليصبح التأنيث مقابلا، بل مواجها للتذكير[3]. فعلى الرغم من أهمّيّة الالتفات إلى العلاقة بين التأنيث/الفحولة وقصيدة التفعيلة ...الخ؛ إلاّ أنّ مثل هذه الأطروحة تبقى جزءًا محدودا داخل منظومة نسق ثقافي أشمل. ففكرة الفحولة/المركزية/العمود، مقابل التأنيث؛ التي يفسّر الدكتور الغذّامي من خلالها ـ هي في حقيقتها تمظهر من تمظهرات نسق ثقافي معيّن هو ((الشفوية))؛ في وسط له خصوصية متفردة وهو: القبيلة في بيئتها العربية الطبيعية المتّسمة بملامحها الصحراوية. وعلى هذا الأساس ففكرة الدكتور الغذّامي التي يحاول التفسير من خلالها هي في حد ذاتها ما زالت في حاجة إلى تفسير، لمعرفة ينابيع وجودها في الثقافة العربية، مثلما هي في حاجة إلى إدراك سرّ تمركزها ومن ثم تجليها في القصيدة العربية التقليدية القديمة واستمرار هذا التجلي حتى عصرنا الحديث. وهذا ما سنُقاربه بالدرس والتحليل في الفصل الثاني من الباب الثاني الذي يتناول قصيدة القبيلة ومقتضيات نشأتها.

---

[1] ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د.عبد الله محمد الغذّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م :٢٤.

[2] المصدر نفسه: ١٦.

[3] ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

أمّا قصيدة التفعيلة فهي ذات علاقة مباشرة بنسق ثقافي آخر هو ((الكتابيّة))، سواء أكنّا نتحدث عن وجود تلك القصيدة في الفضاء الثقافي الإنساني العام، أم كنّا نتحدث عن وجودها ((المستنسخ)) في الثقافة العربية، التي ساعد على تحقّق وجودها اكتمال شروطها الفنيّة، من خلال الانفتاح على المنجز الفني في شعر الآخر الغربي. وهذا ما سوف نناقشه بتحديد خاص بالمنجز الشعري في الفصل الثاني من هذا الباب، وسوف نعود إليه بشكل إجمالي في الفصل الثاني من الباب الثاني. غير أنّنا في هذه الصفحات سنواصل البحث في التحولات الثقافية الكتابيّة بوصفها الحاضن والمظلّة الكلية التي تتحرّك تحتها كل المنجزات: الهيئة والسيرة، المنجز الشعري، المنجز التنظيري. ومن خلال خط سير البحث كلّه سوف يتكشف بوضوح كيف أنّ فكرة الفحولة، مقابل التأنيث؛ تبقى فكرة جزئية وغير قادرة على التفسير التام لوجود قصيدة التفعيلة.

وهنا لابدّ من العودة قليلا لمواصلة سرد الأدلة التي تدعم تصوّرنا الخاص بالتحولات الثقافية التي تمدّدت وفرضت حضورها شيئا فشيئا على ثقافة نازك لتُنجز منجزا مغايرا على صعيد الهيئة والسيرة، وليتوّج لاحقا بالمنجز الألسني (شعرا و تنظيرا) حين أُتيح لها الاطلاع على المواصفات الفنيّة لشعر الآخر الغربي قراءة وتمثّلا. فنازك نفسها تسرد الدافع الثاني لدراسة التمثيل بعد الرغبة في تعلّم فن الإلقاء؛ وهو نوع المقرّرات الدراسية في هذا القسم العلمي التي تراها نازك كفيلة بتعميق المعرفة بالأدب اليوناني[1]. غير أنّنا يمكن أن نفهم شيئا مهما أبعد من هذه المقررات التي تراها نازك سببا مغريا بالدراسة؛ وهو ميلها إلى التمثيل الذي هو فن الجسد وحركته ((فن الصورة)) ومفهوم العناية بالجسد ((الصورة)) يتسع ليشمل جسد النص الشعري نفسه، وهذه علامة مهمة تشير إلى نوع

[1] ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي: ٦ ، نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٢٨.

ثقافي جديد نجدها منحازة إليه بوعي أو بدون وعي. هذا النوع الثقافي الجديد هو الثقافة الكتابيّة التي تعلي بطبيعة تكوينها من شأن البصري ((الصورة)).

إنّ الفهم الشفوي يساهم مساهمة مباشرة بتحييد المكان وإعلاء شأن الزمان. والمكان هو موقع الخصوصية الذي يرفض التكرار في حين أنّ الزمان يقوم على التكرار، فهو يمثّل موقع العمومية. لذلك فالانتقال نحو المكان انتقال نحو الخصوصية والفردية. والجسد موضع الخصوصية والمساحة الأولى للذات في **التجريب** وصناعة **الأنموذج** الخاص ((ابتكار الأنموذج))، بينما في مركزية الزمان يبقى **الأنموذج** نفسه (المركز ـ الواحدية): القبيلة/الشيخ/الرجل... .

الفرادة والانفتاح:

قلنا إنّ ثـمّة انفتاحاً لعصر نازك ((**الأربعيني**)) على ثقافات **أمم** أخرى وآداب **أمم** أخرى. غير أن انفتاح العصر هذا لم يجد طريقه مقسّما بالتساوي على نفوس الناس، ليتأثروا بتلك الآداب الحديثة والفلسفات الوافدة. فلابد من الاستعداد الفردي المسبق للانفتاح لدى الإنسان بحسب اختلاف حظوظ الناس فيما فُطروا عليه من استعداد وما اكتسبوه من وعي. ومثل هذا التصور يعطي أهمية كبيرة للدوافع الذاتية والقدرات الفردية لنازك نفسها. فهي طاقة كبيرة تحمل كل **دوافع التحدي والفرادة والانفتاح.**

لقد تجسّد ذلك التحدي الكامن لديها في أكثر من مستوى من مستويات الحياة. فكان خرقا للثقافي السائد (الذي عبرت عنه من خلال منجز الهيئة والسيرة) وكان نجاحات باهرة في الأداء الدراسي في الحقول المعرفيّة المتنوّعة...الخ. إنّ تحديها هذا يحمل من بين ما يحمل هذا المضمر التاريخي الذي تحمله نيابة عن جنس الأنثى التي وقع عليها كل إرث القمع الثقافي في مجتمعها. فنازك وإن كانت تعبّر عن ذاتها تعبيرا عفويا فإنّها إنما تقدّم

ضمنا كل ما يمكن أن تقدّمه من حجج دامغة على قدرتها بوصفها نازك الفرد من جهة، وبوصفها الأنثى المُمثّلة لبنات جنسها من جهة ثانية، وكل هذا التجسيد العملي الذي تقدمه يحمل دعوة التحفيز لكل أنثى.

ومثلما تعدّدت أشكال تجلّي التحدي، فقد تعدّدت أشكال تجلّيات فرادة نازك في أكثر من مجال من مجالات الحياة. فمن تجلّياتها تلك الرغبة العارمة في دراسة فن التمثيل وفي دراسة الموسيقى. ولعلّها ليست صدفة أن نجد أن نازك الملائكة تعبّر عن مركزيّة فكرة ((الفرادة)) في نفسها، إذ تسجّل بخط يدها أن أستاذها في العود الموسيقار الشريف محيي الدين حيدر ((كانت له طريقة فريدة في العزف توصل إليها بنفسه))[1]. فلماذا لا تكون لديها هي ،أيضا، طريقة فريدة في التحدي وطريقة فريدة في الإنجاز تتوصل إليها بنفسها؟!

وثمّة واقعة تاريخية حصلت في حياة نازك نجدها ذات دلالة مهمة في هذا السياق على الرغم من أن وقوعها جاء بعد وقت وجيز من صدور ديوانها ((شظايا ورماد)) وليس قبله. هذه الواقعة هي أن مؤسسة روكفلر الأمريكية أوفدت نازك الملائكة للدراسة على نفقة المؤسسة واختارت لها أن تدرس في جامعة برنستون بالولايات المتّحدة الأمريكية. وتروي نازك أن هذه الجامعة كانت رجاليّة لا تدخلها الطالبات، حتى أنّها كانت الطالبة الوحيدة فيها. وتذكر نازك أن وجودها في تلك الجامعة كان يثير دهشة طلاب الجامعة وإدارة الجامعة على حد سواء[2]. فهذه الواقعة كانت في بداية الخمسينات، أي قريبة زمنيا

---

[1] شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٧.

[2] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٨.

من تاريخ صدور الديوان، وبالتالي هي قادرة على المساهمة في شرح المزاج النفسي والثقافي لنازك في تلك المرحلة من عمرها.

فهنا قد يصعب علينا تصوّر اقتضاء عنصر المصادفة أن تدرس أنثى من العراق في جامعة رجاليّة في أمريكا. فإمّا أن تكون الجهة التي بعثتها تعلم بإصرارها على تقديم أعلى درجة عمليّة ممكنة من درجات الثقة بالنفس وتحدي السائد. أو أن نازك نفسها هي من سعى إلى مثل هذه الجامعة. ما يعنينا هنا أنّ ثمّة إشارة فرادة وتحد تنبعث من هذه الواقعة/العلامة. فلو لم تكن نازك على هذا القدر من الإصرار والتحدي لرفضت، على سبيل المثال، الاستمرار في الدرنسة في جامعة خاصة بالرجال.

لنعد الآن إلى استكمال ما كنّا بدأنا من حديث عن مظاهر ومجالات تجلّي عنصر الفرادة في شخصيتها. فمن تلك المجالات الرغبة العارمة والقدرة الهائلة التي أبدتها في تعلّم اللغات وآدابها. فهي ـ كما ذكرنا ـ درست اللغة اليونانية استجابة لرغبتها وانسجاما مع قناعاتها الفردية بقدرتها على إنجاز ما لا يستطيعه الآخرون. وهي فضلا عن تخصّصها الرسمي في اللغة العربية وآدابها وتخرجها في الكلية ١٩٤٤م بتقدير امتياز[١]. نجدها في عام ١٩٤٥م تعبّر عن حبّها الكبير للأدب الانكليزي وإتقانها للغة الانكليزيّة حتى صارت تترجم بعض ذلك الأدب وتنشره في الصحف[٢]. بل نجدها تكشف بنفسها أنها كانت تُكثر من قراءة الأدب الانكليزي وقد ولد لديها ذلك الاتصال إعجابا

---

[١] ينظر: المصدر نفسه: ٢٩٦.

[٢] ينظر: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٢٣.

بالمطوّلات الشعرية المعروفة في الشعر الانكليزي، فأرادت أن يكون في الشعر العربي مطوّلات كتلك التي اطلعت عليها[1]. فهي كانت تتقن اللغة الانكليزية وتكثر من قراءة الشعر الانكليزي.

ولا نستطيع في هذا السياق أن نتجاهل عنصر الرغبة في الانفتاح على الآخر. فهذا العنصر يمكن أن يكون دافعا من دوافعها لتعلم لغات الأمم الأخرى وآدابها. فهي تتحرك مدفوعة بهذا **العقل الاستكشافي** لمعرفة الآخر ((الغربي المتقدّم)) والإفادة منه. وقد تجلى إيمانها العميق بذلك الانفتاح بأن وجدناها ـ لاحقا ـ في مقدمة ديوانها تشترط على المبدع الإلمام الحقيقي بلغة أجنبية أو أكثر، وسيأتي تفصيل ذلك لاحقا. مثلما سنجدها تسجّل صراحة تأثّرها بالآخر المُمَثَّل بالشاعر الأمريكي أدكار ألان بو وتجربته الشعرية. وهي على اتصال بالأدب الانكليزي ممثلا بأدب شكسبير وشعر بايرون وشللي. بل تدوّن ذلك بنفسها[2].

قد يبدو سؤالا افتراضيا أن نسأل: هل نحن من خلال طريقة تقديمنا نوحي بأنّ الثقافة العربية في العراق كانت ثقافة شفويّة وهي واقعة في القرن العشرين، وأن نازك وأسرتها كانت لهم ميول ثقافة كتابيّة خارجة على النسق؟

---

[1] ينظر: مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطولة شعرية: ٦ المقدمة . يذكر الدكتور الواسطي أن نازك في مطولتها كانت متأثرة بأكثر من منبع ثقافي منها التأثّر بإيليا أبي ماضي وبالشاعر الإنكليزي توماس كري ...الخ . ينظر:المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠ ، د. سلمان الواسطي: ٤٨، بحث ضمن كتاب:نازك الملائكة، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥م. غير أن ما يعنينا هنا في هذا الموضع من البحث هو أن ما تذكره نازك بنفسها يبيّن مدى إتقانها اللغة الإنكليزية واطلاعها على الأدب الإنكليزي.

[2] ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٨.

على الرغم من افتراضية السؤال إلا أن إبداء السؤال والإجابة عنه قد تبدّد شكوكا أو تزيح تشويشا قد يؤثر في القارئ في هذا الموضع من البحث. وللإجابة نقول: لاشكّ في أنّ الأمر ليس بالضرورة بهذه الحدة والحتميّة، فنازك ما كان لها أن تخلق نسقا ثقافيا جديدا وخارجا كل الخروج على النسق المألوف. فالثقافة الشفوية يمكن أن نجد لها نسبة حضور في أكثر الثقافات المدنيّة الموصوفة بأنها ثقافات كتابيّة[1]. مثلما يخلص أحد الباحثين إلى أنّ العصر الجاهلي الموصوف في الثقافة العربية، بكونه عصرا شفويّا بامتياز؛ يمكن أن نجد فيه جذورا وتجلّيات لوعي ثقافي كتابيّ[2]. فالمسألة متعلّقة بنسبة تصاعد أو تراجع الأنساق الثقافيّة المبثوثة، سواء أكانت أنساقا ثقافيّة كتابيّة أم كانت أنساقا ثقافية شفويّة. ويصعب وضع حدود فاصلة بين الثقافتين، ولاسيّما في الثقافات المعاصرة التي لم تعد منقطعة عن غيرها من ثقافات الشعوب المتنوعة. وهذا ،أيضا، لا يعني عدم إمكانيّة الاستفادة من الدراسات الجادة التي تسعى إلى تصنيف الثقافات بحسب نسبة هيمنة الشفوية على الكتابية أو هيمنة الكتابيّة على الشفويّة. ولنا في هذا المجال أن نستفيد من نتائج أبحاث أكثر من باحث درس طبيعة الثقافة العربية وخلص إلى أن الثقافة العربية المعاصرة فيها رواسب شفويّة كبيرة وهي لم تستوعب قيم الكتابيّة بشكل كامل، على الرغم من كونها عرفت الكتابيّة وتعايشت معها منذ قرون طويلة[3]. ويستعرض الدكتور حسن البنا عز الدين في دراسته التي قدم بها لكتاب الشفاهيّة والكتابيّة الذي ترجمه؛ العديد من الدراسات التي تطابقت رؤيتها في أن الأدب العربي ينتمي ((إلى دائرة الأدب

---

[1] ينظر: الشفاهية والكتابية: ٨٣.

[2] ينظر :الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١ ، ٢٠٠٣م: ٧٢، ١٥٦.

[3] ينظر: الشفاهية والكتابية: ٨٣.

الشفوي المتحوّل في بعض أحواله إلى الكتابية))[1]. فالنسق الثقافي الشفوي هو مجموعة عادات وصيغ ثقافيّة تفرض حضورها على الثقافة، حتى لو كان تناقل تلك العادات والصيغ عبر آلية الكتابة. فثمّة ثقافات كانت وما زالت تمارس الكتابة ولكنها تنتمي إلى الثقافة الشفويّة أكثر من انتمائها إلى الثقافة الكتابية. لأن ثـمّة عناصر ومقومات قسرية ظلّت تمارس قمعها لعنصر الحرية في تلك الثقافة عبر تناقل الصيغ والعادات. وبذلك ظلّت تمنع تلك الثقافة من الانصهار بالكتابة والاستفادة من إمكانيّة الانتقال من طور الثقافة الشفويّة التي تستخدم الكتابة إلى ثقافة ذات تقاليد ثقافيّة كتابيّة حقيقيّة.

---

[1] التقديم الذي كتبه الدكتور حسن البنّا عز الدين لكتاب الشفاهية والكتابية: ٤٤.

الفصل الثاني
إحالات المتن الشعري

يبلغ عدد قصائد ديوان ((شظايا ورماد)) اثنتين وثلاثين قصيدة. تُصنّف من حيث شكلها الجغرافي في حقلين رئيسين: الأول حقل قصائد تنتمي إلى النظام العروضي العام، وعددها تسع عشرة قصيدة. والثاني حقل قصائد التفعيلة الذي ضمّ اثنتي عشرة قصيدة. وديوان ((شظايا ورماد)) هو أول ديوان شعري يصدر لنازك الملائكة حاملا نوعين من التجارب الشعرية. فضلا عن كونه الديوان الذي حمل الحدث المهم ((قصيدة التفعيلة))، مثلما حمل مقدمة تنظيريّة لهذا الحدث، فكانت هي الأخرى ((حدثا)). لذا فهو يمثّل بؤرة الجديد الذي قدمته نازك في تجربة كتابة القصيدة والتنظير لها. وعلى هذا الأساس كان هذا الديوان النقطة الطبيعيّة التي يبدأ البحث فيها وينطلق منها. ليتسنى له في فصول لاحقة التحرك صوب الماقبل والمابعد، متتبّعا الأنساق المشتركة والمختلفة في مجمل نتاجها.

أولا: إحالات المضمون:

أ ـ اليومي واللغة:

تسجّل نازك في مقدمة ديوان ((شظايا ورماد)) ملاحظة نجدها مهمّة في سياق البحث هنا. وهي أنّ القارئ لن يجد في قصيدة ((مر القطار)) شيئا مثيرا لوصف القطار أو رحلة القطار...الخ، لأنّ الغرض منها تسجيل الشعور الغامض الذي يمكن أن يحسّه

مسافر في قطار الدرجة الثالثة[1]. وأهميّة هذه القصيدة لا ينبع من حجم موضوعها الذي تطرحه وإنما ينبع من كيفية التناول ودرجة ملامسة واقع الحياة بكل تفاصيلها. نقرأ:

أتصوَّرُ الضجَرَ المريرْ

في أنفس ملّت وأتعبها الصفيرْ

هي والحقائبُ في انتظارْ

هي والحقائبُ تحت أكداس الغبارْ [2]

تسجّل هذه القصيدة كثافة الملل في كل شيء. فلم يعد الأمر مقتصرا على الرحلة في هذا القطار، ولم يعد الملل والتعب شأن الإنسان وحْده. فهو ملل متسع وشامل يتجاوز الإنسان إلى أشيائه، ليشمل كل شيء حتى الحقائب. إنّه زمن ما، زمن بعينه ذلك الذي يُحشر فيه الناس والحقائب معا (تحت الغبار) دون تمييز ليواجها مصيرا واحدا. إنّه تشييء الإنسان ((الإنسان الحقيبة)).

إنّه لأمر مهم وجدير بالعناية أن يقترب الشعر ليلامس تفاصيل تجربة الإنسان وليصبح اليومي مادة التجربة الشعرية. ومصدر الأهميّة يأتي من جهتين: الأولى من كونه **الآني** أي أنّه شعر يلاحق ما يحصل الآن **(الانتماء إلى العصر)**. والثانية أنّه يعبر عن **شعور غامض**، فمنافذ القول والتصوّر لا يُقتصر فتحها على المُدرَك المحاط بالواعي المباشر، وإنما يتجاوز ذلك إلى اللاوعي. فيصبح ضجر المسافر ليس تعبيرا عن ضجر

---

[1] ينظر: شظايا ورماد: ١٩ .

[2] المصدر نفسه :٤٦ .

اللحظة التي يعيشها محمولا على هذا الجسم الحديدي (القطار). بل هو ضجر الإنسان، في هذه اللحظة، من معطيات حياته التي جعلته شيئا كالحقيبة وبعضا من كدس الحقائب. وفي ظلّ هذا النوع من الوعي تكون هذه القصيدة قد فتحت نافذة على التعبير عن إحساس جماعي بواقع ثقافي جديد:

ويُطِلُّ بعضُ الراكبينْ

متثائباً، نعسانَ، في كسلٍ يحدّق في القِفارْ

ويعودُ ينظُرُ في وجوهِ الآخرينْ

في أوجهِ الغُرَباء يجمعُهم قطارْ [1]

إذ يصبح المكان موضعا لاجتماع الغرباء والإحساس باللاإنتماء، ويُوثّق إحساس الإنسان بالملل والكسل واللاجدوى (التحديق في القفار والتثاؤب..). ليبرز في ذلك المشهد الفتى (الإنسان) المنطوي الضجر الحزين الحائر الذي يحاول أن يرى في وجوه الآخرين معنى، فلا يجد: ((شيئا سوى اللُغْزِ القديمْ))[2]. فلا شيء سوى قصة اللغز (الحياة). وبذلك يرشح عن المشهد ملاحظات مهمّة في تحوّلات الرؤية والشعور بالحزن والبحث عن الخلاص.

---

[1] شظايا ورماد: ٤٦ـ ٤٧ .

[2] المصدر نفسه: ٤٨ .

وفي قصيدة ((الخيط المشدود في شجرة السرو))[1] نجد الاقتراب من حقيقة النفس البشرية في لحظة شرودها، ودفاعها عن نفسها من خلال الشرود نفسه. فحين ترتطم النفس بما هو أكبر من قدرتها على الاحتمال والمواجهة، يصبح الخيط التافه المشدود مصادفة في شجرة السرو، والذي لا علاقة له بحدث موت الحبيبة؛ يصبح هو المنقذ لتلك النفس من الانهيار في تلك اللحظة، أي لحظة تلقّي خبر الموت. وكأن الوعي ينسلّ من خلال البصر خارجا من الذات ليفسح محلاً للفراغ:

شارداً ، طرفُكَ مشدودٌ إلى خيطٍ صغيرْ

شُدّ في السرْوة لا تدري متى؟

ولماذا ؟ فهو ما كانَ هناكْ [2]

يشخّص علم النفس التصوّر العلمي الخاص بحيل الدفاع النفسي، ويرشدنا إلى أن الذات تنتج دفاعاتها ضد الأخطار، وقد يكون ذلك من خلال إنتاج عالم متخيَّل لا علاقة له بالواقع الحقيقي[3]. وهذا المفهوم العلمي كان من بين ما أفادت منه نازك في تجربتها الشعرية. وهو مستند يكشف نوع الوعي الذي يحكم ذهنية نازك وأدوات إدراكها. فهي

---

[1] يجد الناقد فاضل ثامر في هذه القصيدة ملمحا حداثيا مهما على مستوى البناء الفني مصدره التقنيات الموظّفة. إذ فيها ((وعي بوظيفة الحكاية الرمزية البنائية يمثّل اقترابا من أشكال الشعر الموضوعي وابتعادا عن الضروب النقية للقصيدة الغنائية، وبشكل أخص في مظهرها الرومانسي)). في تأسيس الشعرية العربية الحديثة نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر، فاضل ثامر، بحث ضمن كتاب : نازك الملائكة، مجموعة من الباحثين، إعداد: علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥م: ٣٨ .

[2] شظايا ورماد:١٦١.

[3] ينظر: مبادئ علم النفس الفرويدي، تأليف: كالفن ـ س . هول، تعريب: د. دحام الكيال، مطبعة النهضة، بغداد، ط٢ ، ١٩٧٣م: ٩٩ .

تعتمد على **علوم عصرها الحديث**، فترصد ظاهرة نفسيّة وتسعى إلى تجسيدها والاقتراب من خبايا النفس الإنسانيّة من خلال توظيف المعرفة العلميّة **التجريبيـيّة** ((علم النفس)). إذ يصبح – على وفق حيل الدفاع النفسي – الخيط التافه (الواقعي) المشدود في شجرة السرو شيئاً مهمّا، بل ربّما صار منقذا من الجنون أو الهلاك في تلك اللحظة:

فترى الخيطَ حِبالاً من جليدِ

عقدتها أذرُعٌ غابت ووارتها المَنُونْ

منذ آلافِ القُرونْ [1]

إنّ استثمار التفاصيل اليومية لربط الشعر بزمنه الآني لا يكتمل تحقّقه إلا بالتعبير عن نبض التفاصيل، وهذا يستلزم أن تكون اللغة الواصفة والمعبّرة ليست ببعيدة عن لغة المعيش اليومي. وهذا ما حققته نازك في لغتها التي نقلت التجربة الحياتية اليومية من خلالها[2]. وعلى الرغم من صحة رأي من يرى أنّ نازك لم تستطع أن تمنح لغتها آفاقا جديدة لأنّها لم تستطع تخطي القاموس الرومانسي[3]، إلاّ أنّنا نجد في لغة شعرها علامة دالة على الحداثة من جهة اتصاف تلك اللغة بالبساطة والوضوح. فهاتان السمتان تتصلان برؤية الانتماء للعصر من خلال توظيف اليومي أداة في التجربة الشعرية.

---

(1) شظايا ورماد: ١٦٦ .

(2) نحن لا نعني أن لغة نازك لغة يومية غير فصيحة ولا تحترم قوانين اللغة. فلغة نازك على العكس من هـذا تمامـا. ويخلص بعض الدارسين للغة شعرها إلى أن مذهب نازك في تعاملها مع اللغة يتسم بالاحترام الشديد لقـوانين اللغة العربية ضمن فضاء الموروث. ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٨م: ٣٢٣ وما بعدها.

(3) ينظر: وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي، الموسوعة الصغيرة – دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣م: ٦٢ .

فالمفردة بسيطة مفهومة تتجنب عالم القواميس المحيل على **الماضي**، وتستبدله بمفردة الحياة اليومية نفسها التي **تحيل على الحاضر**. فالاعتماد على تجربة المعيش اليومي يستلزم من بين ما يستلزم لغة حياة يومية ملموسة وواقعية، هي موضع التجربة وموضوعها. وتحقيق الذات وبروز خصوصيتها (الفردانية) يستلزم هذا الذي سبق ـ أي يستلزم تجربة حياة. فالتجربة تحلّ محل الخبرات الموروثة. وهذا يستلزم تحييد سلطة الأبوي لفسح المجال **للتجريب** أن يكون مصدر المعرفة. وهكذا تبدو مقوّمات فكرة الحداثة مترابطة ترابطا جدليا تستدعيه طبيعة بنية الفكرة.

ب ـ أسئلة القلق:

تقع التجربة الحياتيّة الشخصيّة لنازك في صميم ما تقدمه من مستندات لإبلاغ المتلقي. لذا تبدو صورة الصفاء في التعبير عن الذات واضحة دون غشاوة. فقصيدة ((نهاية السلم)) على سبيل المثال، قصيدة بوح شخصي وعواطف تُبثّ لحبيب مشخّص. إلاّ أنّ هذه العواطف الشخصيّة تحمل بذور نسق من القلق القار في الفكر والروح. فالقلق حالّ في لحظة الآن، وتلمّس مكان الذات يأتي من خلال سؤال:

أيام تثقلها أشواقي. أين أنا؟

ما زلت أحدّق في السلّم[1]

فالسلّم (طريق الخلاص) محاط بالحيرة والتيه والريبة، لكن الذات مسكونة بإحساس البحث عن مخرج، ومحاولة إحداث تبدّل ما:

---

[1] المصدر نفسه: ٩٤ .

والسلّم يبدأ لكن أين نهايتهُ؟

يبدأُ في قلبي حيثُ التيهُ وظلمتُهُ

يبدأُ أين البابُ المبهمْ؟

بابُ السُلّمْ؟[1]

وحصيلة هذا المقطع القصير أربعة أسئلة تكشف اللااستقرار في الحاضر واللايقين في المستقبل. وفي كثرة الأسئلة هذه دلالة على **اتساع مساحتي المجهول والحيرة**، وفيها دلالة على عدم الرضوخ لإجابات اليقين التقليدي. ومثلما لكل سؤال مساحة يبحث فيها عن معنى فإنّ لكثرة الأسئلة دلالتها الضمنية. فهي بدايات معرفة إنسانية جديدة تُستكشف، بفعل **ذات جديدة** باحثة عن إجابات جديدة.

وفي قصيدة ((أنا)) تتجسّد بوضوح أسئلة قلق الذات وبحثها عن أجوبة الكينونة: ((الليل يسأل من أنا))[2]. فللوهلة الأولى يبدو للقارئ أنّ التالي من الكلام إجابة: ((أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ)) . ثم تأتي إجابة الحداثة التي تُضمّن الصمت تمرّدا: ((أنا صمْتُهُ المتمرّدُ)).

فسكون الليل العميق قلق المجهول لا السكينة. وهو الصمت الذي يحمل في لبّه عنفوان التمرد والغضب. فيصبح السكون ليس سوى الغلاف الخارجي للكُنْه: ((قنّعتُ كنهي بالسكونْ)). لكن القلب يبقى ملفوفا بظنونه وقلقه:

---

(1) المصدر نفسه: ٩٤ .

(2) المصدر نفسه: ٩٧ .

ولففتُ قلبي بالظنونْ

وبقيتُ ساهمةً هنا[1]

وتبقى الأسئلة عبر الزمن مصاحبة للوجود:

أرنو وتسألني القرونْ

أنا من أكون؟ [2]

ليُحال على أوّل سؤال في الاستهلال: ((الليل يسأل...))، مفصحا بذلك عن أن كلّ الإجابات السابقة لم تكن إجابات حقيقة قادرة على الإقناع، أو مفضية إلى الإجابة عن الكينونة. لتبقى أسئلة **قلق الحداثة** عن ماهية الذات وحدها هي الحقيقة.

وفي قصيدة ((جامعة الظلال)) يتكشف سؤال الحيرة والقلق على نحو متشائم حزين:

نجوسُ الشوارعَ في وَحْدةٍ قاتلة

إلامَ يُخادعُنا المبهَمُ ؟

وكيفَ النهاية؟ لا أحد يعلم ! [3]

---

[1] المصدر نفسه: ٩٧ .

[2] المصدر نفسه: ٩٩ .

[3] المصدر نفسه: ٨٩ .

فـ ((لا أحد يعلم)) هنا تعني: لا أحد يعلم على وجه اليقين والتجربة الحقيقة الملموسة، وفي هذا انحياز واضح لنسق يبحث عن أدلة **العلم التجريبي**، وابتعاد عن نسق قبْلي يقيني ونهائي وجاهز. وفي القصيدة نفسها تبرز حاجات المُجسَّد:

شفاهٌ تريدُ ولاشيءَ يَقرَبُ مما تريدْ

وأيدٍ تُريدُ احتضانَ الفضاءِ المديدْ [1]

فأبعاد التجربة الحسّية مُمثَّلة بـ ((شفاه، أيد)) تعبّر عن توق للاستكشاف في الحياة وفي الشعر. إذ **الذات الفردية فاعلة مُستكشِفة ((تجريب))**. وتجربة الاكتشاف نفسها هي مصدر المعرفة، وثمّة حدود بين وعي الحاضر من خلال الحاضر، ووعي الحاضر من خلال إجابات قبليّة، أي تجارب سابقة سواء أكانت واقعية حسية أم ذهنية متصوَّرة.

إنّ علامات قلق الذات لا يقتصر تغلغلها في نصوص قصيدة التفعيلة، بل يمكن تلمّس وجودها أيضا، في القصائد شبه التقليدية في تجربة نازك الشعرية. إذ موضوع **اللايقين والحيرة والقلق مبثوث في كل ديوانها**. فهناك قلق متواصل وحيرة دائمة. نقرأ في قصيدة ((صراع)) الذي يشي عنوانها بمضمون ما نتحدث عنه:

تعذبُني حَيرتي في الوجود وأصرُخُ من ألمي: من أنا؟[2]

وهناك حضور لتجاذب وتضاد في الأنساق داخل الذات:

---

[1] المصدر نفسه: ٩٠ .

[2] المصدر نفسه: ٣٦ .

أريدُ وأجهل ماذا أريد　　　أريدُ وعاطفتــي لا تُريدْ[1]

بل ثـمّة تضاد عاطفي في القصيدة نفسها؛ يفصح عن شخصية مركّبة يتصارع فيها المتناقض، فتكشف بعدا من أبعاد اللايقين ودرجة من درجات مأزق الذات:

أحبُّ وأكـره ماذا أحبُّ　　　وأكـرَهُ؟ أي شعــورٍ عجيبْ؟

وأبكي وأضحك ماذا ترى　　　يـثير بكائي وضحكي الغريب؟

أريدُ وأنـفرُ، أي جنــونِ　　　حياتي ؟ أي صــراعٍ رهــيبْ؟ [2]

هذه القصيدة تتضمن أهمّية خاصة في هذا الموضع من بحثنا، لأنّها كُتبت في عام ١٩٤٧م، أي خارج المرحلة الزمنية التي حددتها نازك نفسها في كتابها المخطوط (لمحات) التي بيّنت فيه أنّها كانت تمرّ بمرحلة شك ديني بين عام١٩٤٨م ـ ١٩٥٥م[3]. فكيف يمكن تفسير كل هذا القلق والتشاؤم واللاجدوى...الخ في نصوص خارج تلك المرحلة المحدّدة؟.

لعلّ التفسير يمكن أن يكون أقرب إلى الفهم المنهجي حين تأتي الإجابة عن السؤال مُضمَّنة في تحليلنا لمنجزها الشعري هذا، من خلال تلمّس حضور الشك لديها خارج المرحلة التي حددتها ولم تُدخل عام ١٩٤٧م ضمن حساب سنوات الشك. إنّه قلق الحداثة وقلق شكّ العقل الحداثي وليس الشك الديني المجرّد، لأنّ مفهوم الأيمان بمعناه اليقيني أُستُبْدِل لديها بالعقل الحداثي/المادي/التجريبي. ومصدر القلق أنّ الذات أصبحت

---

[1] المصدر نفسه: ٣٧ .

[2] المصدر نفسه: ٣٨ .

[3] ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي: ١٩، نقلا عن: نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٣٢.

مفردة في مواجهة الوجود وعارية من كلّ حماية، بعد أن كانت محميّة بأسيجة قناعات الجماعي واليقيني والسائد.

في قصيدة ((خرافات))[1]، التي ينير عنوانها جانبا من العلاقة بفكر الآخر اللامتفق معه فثمّة إيحاء يصدره العنوان يهيئ التلقي إلى تصوّر أن ما يُقال يمكن أن يكون خرافات. ثم تأتي الأدلة التي تقدمها الذات الفردية ((صوت نازك))؛ لتدحض تلك الخرافات ((الأقاويل))؛ في هذه القصيدة يتجلى التحوّل الثقافي الكتابي ليس على مستوى تَصدّر الفكر في القصيدة وإنّـما على مستوى تقنيات القول، أيضا. فيظهر في القصيدة ذلك الميل إلى بسط الأدلة للإقناع، وهناك صوت يقول وهناك صوت آخر يبدي رأيه في المُقال.

إنّ الصوت القائل في هذه القصيدة هو صوت المجموع: ((قالوا)) الذي يقدّم المألوف والمُتصوَّر النهائي المتشكّل عبر الكلّي/التاريخي/المركزي، ليأتي صوت **الذات الفردية** معبّرة عن رأيها الخاص بإزاء هذا ((الادعاء)). وهذا الرأي الفردي يأتي مستندا إلى **تجربة الذات** كما عاشتها هي، متجاوزة ما شرحه الآخرون. محدثة بذلك قطيعة مع **مرجعية الماقبل**. ومن أجل الإقناع تأتي المستندات التي تقدمها الذات الفردية. وهذه المستندات في غايتها العمومية تسعى إلى محاصرة الشائع والنهائي والكلّي.

إنّ قصيدة ((خرافات)) تطرح ثنائية: **الفرد/الجماعة، أنا/هم**. وبذلك تطرح تنامي الشعور الذاتي الفردي ليقف ندّا ثنائيا لما هو سائد من الجماعي. ففي القصيدة مواجهة بين الفرد وحريته/ الجماعة ومركزيتها.

---

[1] شظايا ورماد: ٦٩.

والمستوى الآخر للتحدي أن المستندات التي يطرحها الفرد الواحد بوجه الكلي والنهائي والقبْلي؛ هي مستندات تخصّ موضوعات وجوديّة كبرى، وليست موضوعات حياتية جزئية. فالموضوعات التي يعارض فيها الفرد الكل هي: معنى الحياة كوجود، معنى الأمل كوجود، معنى النعيم كوجود، معنى السكون كحقيقة، الشباب كمعنى ، معنى الخلود كوجود ممتد، ... فالفرد هنا هو المجرّب وهو مصدر المعرفة.

لنأخذ المقطع الثاني من القصيدة مثالا لموضع نتتبع من خلاله تحولات المعنى الخاص بالأمل. فالآخرون قالوا بالأمل: ((قالوا الأملْ))، فهم يدعون الفرد إلى شعور الأمل. وتقدّم نازك ((الفرد)) مقولاتها الخاصة بهذا المُقال الجماعي، فهو عندها:

هو حسرةُ الظمآنِ حين يرى الكؤوسْ

في صورةٍ فوق الجدارْ [1]

فالأمل عند نازك فقد معناه، حين انكسر في واقعه فتحوّل إلى صورة أخرى، لم يعد فيها هو الأمل ذاته. فهو تحوّلَ إلى ((حسرة)) = الألم (في حالة الظمأ). فيصبح الأمل هنا ليس أملا، بل شكلٌ من أشكال ((التحدي)) للحصول على الماء. المهم في الأمر أنّه انكسر فتحوّل ولم يعد أملا.

وهذا الأمل المفترض عند القائلين يتحول أيضا إلى صورة أخرى غير صورة التحدي التي صارها في المقطع السابق، فهو في نظر نازك صار شيئا آخر:

هو ذلكَ اللونُ العَبُوسْ

---

[1] المصدر نفسه: ٧٠ .

في وجه عصفورٍ تحطّم عشُّه فبكى وطارْ

وأقام ينتظرُ الصباحَ لعلَّ معجزةً تُعيدْ

أنقاضَ مأواهُ المخرَّبِ من جديدْ [١]

فالأمل المفترض هنا لم يعد أملا، وإنما انكسر فصار إحساسا بالظلم (تحطّم العش = تلاشي المأوى)، فتحوّل إلى شكل من أشكال الانتظار اللامجدي. المهم أنه لم يعد أملا هو ((انتظار)).

ثم ((قالوا النعيم))! وهي لا تجده مجسّدا في الواقع، مثلما لا تجده على مستوى الممكن في المعنى. إذن كيف تجد نازك النعيم؟. هي تجده:

في الدهْرِ تأكلُهُ سنوه

في الزهر يرصُدُ عِطرَهُ شبحُ الذبولْ [٢]

إذن لا وجود للنعيم ما دام محاصرا بالموت = الأكل (تأكله)/الذبول. ثم ((قالوا السكونْ)) في حين هي تراه ليس سكونا ،هو:

أسطورةٌ حمقاءُ جاء بها جَمادْ

يُصغي بأذنيه ويترُكُ روحَه تحت الرَّمادْ

---

[١] المصدر نفسه: ٧٠ .

[٢] المصدر نفسه:٧٠ .

لم يسمعِ الصَرخاتِ يُرسلُها السياجْ [١]

إذن هو ليس سكونا، هو موت لأنّه (يترك روحه تحت الرماد). وهو لا يسمع الصرخات. هو عدم وليس سكون الطمأنينة. ثم ((قالوا الشباب))، لكنها لم تجد معنى واقعيا لقولهم، فهو ليس سوى أحاديث:

وتحدثوا عن جنةٍ خلف السراب

وتحدثوا عن واحةٍ للمتعَبينْ [٢]

فهُم يتحدثون عن المُصدَّق القبْلي، في حين هي تفهم من خلال التجربة المباشرة التي ((بلغتها)) وترى أنها اكتشفت الحقيقة من خلال البلوغ والمعاينة:

وبلغتُها فوجدت أحلامِ الغدِ

مصلوبةً عند الرِتاج الموصدِ [٣]

وعليه تصبح النتيجة أنّ حديثهم وَهْم و**تجربتها** حقيقة. إذ الشباب صورة لواقع الحياة، لهذا الوهم الكبير واللهاث الدائم سعيا إلى الوصول. وفي القصيدة موضع مفارقة، فالوصول ليس سوى نهاية، هو لحظة اكتشاف النهاية والوقوف على انهيار الأحلام مصلوبة.

ثم ((قالوا الخلودْ)) وأيضا، لم تجده نازك حقيقة، بل:

---

[١] المصدر نفسه: ٧١ .

[٢] المصدر نفسه: ٧١ .

[٣] المصدر نفسه: ٧١ .

ووجدتُهُ ظلا تمطَّى في بُرُودْ

فوق المدافنِ حيثُ تنكمش الحياهْ

ووجدتُهُ لفظاً على بعض الشفاهْ [1]

إذن تجربة القائلين ليست سوى لفظ. واللفظ ليس جوهر الحقيقة. فالخلود ((ظلّ)) وعزاء النفس هو المتخيّل ((الغد= الخلود)) حين يكون موت الحاضر والماضي حقيقة واقعة.

وهكذا تستمر القصيدة آخذة على عاتقها مهمّة تفنيد تصوّرات الجمع لتضع ((الفرد)) في مواجهة ((الكل))، ويكون قول الفرد هو المنتصر على تلك الأقاويل في النهاية، حين يفنّد القبْلي والسائد. غير أن انتصاره ((انتصارها)) يبقى صورة من صور الصراع الأزلي، ويبقى ،أيضا، في فضاء الأقاويل، أي خارج حقيقة الحياة وقانونها الحقيقي: ((قالوا وقلتُ وليس يبقى ما يُقالْ)).

ج ـ صورة الماضي:

قلنا إنّ التجربة الحياتيّة لنازك منبع أساس في شعرها، ويتجلى من خلالها موقف نازك من عناصر الوجود، ومن ذلك تعبيرها عن موقفها من الماضي. إذ نجد في قصيدة ((نهاية السلم)) أنموذجا لهذا الموقف الذي لا نجده تعبيرا عن الماضي القريب الملتصق بالتجربة الشخصيّة فحسب، وإنما هو يحمل بذور الموقف من الماضي تفلسفا. فصورة الماضي لديها ترتبط **بالفقد والانقطاع**:

---

[1] المصدر نفسه: ٧٢ .

أستنفدُ أيامي وأجرُّ غدي المعسولْ

فيفرُّ إلى الماضي المفقودْ [1]

وفي قصيدة ((عندما انبعث الماضي)) يجيء التعبير عن تجربة عاطفية شخصية وفيها علامات تغلق أبواب التأويل خارج حدود التجربة. فثمّة إشارة إلى زمان محدد: ((ومضى عامان ممطوطان مرّا في شحوب))[2]. فهما إذن عامان محدَّدان يحتضنان تجربة حياتيّة شخصيّة محدّدة. غير أن التجربة الشعريّة هنا تتمدّد متخذة من القار الفكري مادة لرسم ملامح علاقات الذات بمطلق الأمس:

إنّه الأمسُ الذي عاد ليحيا من جديدِ

إنّه عاد إذن يطرقُ أبوابَ شُرودي

أسفاً يا شبحي عدْ للترابِ

لم تعُدْ تملك أن تطرُقَ بابي

لم يعد يربطنا إلا ركامٌ من حدودِ [3]

إنّها ترسم مطلق العلاقة مع الأمس (الماضي)، ولم يعد الأمس الشخصي، إنما هو الأمس الفكري.

---

[1] المصدر نفسه: ٩٤ .

[2] المصدر نفسه: ٣٩ .

[3] المصدر نفسه: ٣٩ .

والماضي عند نازك ليس مكانا للحياة أو الأمل:

ونبشنا رُكَامَ العظامْ   لم نجدْ شيئَنا المفقود [١]

وصورة الماضي عند نازك صورة سلبية. فهو: **مشلول، محتقر، جامد، مملول**. كما نجد تلك الأوصاف في القصيدة نفسها:

ورأينا الغدَ المنتـظرْ   ساحباً نصفَهُ المشلولْ

ساحبا نصفَهُ المُحتَقَرْ   نصفهُ الجامدَ المملولْ [٢]

ويصح التصوّر أن شيئا هذه أوصافه: مشلول، محتقر، جامد، مملول؛ يكون علاجه الطبيعي **القطع** للتخلص من ضرره، إنه الماضي العبء. بل نجد في قصيدة أخرى صورة الأمس (**الماضي**) ليس عبئا على الحاضر وحْده، وإنّما مقبرة واسعة تلتهم المستقبل وتحيل على الخراب:

أمسي، في أمسي قد دُفِنتْ أشلاءُ غدي [٣]

د ـ التمرد والتحريض:

تعلن نازك في متنها الشعري أن هنالك:

ألفُ سترٍ وألفُ ظلٍّ من الكبـــتِ عميقٍ وألف قيدٍ ونيرِ! [٤]

---

[١] المصدر نفسه: ٣٢ .

[٢] المصدر نفسه: ٣٢ .

[٣] المصدر نفسه: ٥٦ .

[٤] المصدر نفسه: ٢٥ .

فالستر= علامة الحجب، وظلّ من الكبت = فصل العالم الداخلي للإنسان عن محيطه الطبيعي، أي فصل الإنسان عن فطرته. والقيود = علامات الأسر. والنير = علامة الاستعباد. وهذه المعاني كلّها يمكن أن تصنّف بأنّها عوائق تمنع الإنسان من تحقيق إنسانيته. وإنّ هذه العوائق متداخلة، فهي تُعدّ بالآلاف. وإنّ نوع حياة كالحياة القائمة بعناصرها الموصوفة وتداخل **عوائقها المانعة لانسجام الإنسان مع محيطه الطبيعي**؛ تصنع من ذاتها آليات مقاومتها. ولكنّها آليات سلبية تسيء للذات **فهي** ((قناع الرياء)). فيصبح السلبي (العوائق) مُنتِجا لسلبي آخر (الرياء):

وتظلُّ الحياةُ تخلقُ من وجـــــــهي قناعا صَلْداً يفيضُ رياءَ

جامداً بارداً أصمّاً ويخفي بعضَ شيء سمّـيته كبـرياءَ [1]

لذا لا تصبح إمكانية الخلاص ممكنة التحقق إلا من خلال ثورة شاملة. وينبوع الدعوة إلى الثورة ينبوع ذاتي، لكنّه يتجاوز الذات إلى تحريض الآخرين الجامدين كالصخور على نبذ الجمود وتحقيق الثورة:

ونفسيَ في ثورة لا تَقَرُّ تُحقِّر ما حولها من صخور [2]

ونقرأ في شعر نازك لونا آخر من التحريض، تحمله دعوتها المباشرة **للتحرّر من القيود.** إذ نقرأ في قصيدتها ((يوتوبيا في الجبال)) تحريضا على اعتناق أنموذج الحلم المتحدي من خلال تفجّر نوع جديد من الأحلام:

---

[1] المصدر نفسه: ٢٦ .

[2] المصدر نفسه: ٣٥ .

من كل قلب رقيق

مستغرق في حلمه لا يُفيق

إلاّ على حلم بعيد المدى

ليس له حدود

حلم تحدى الغدا

من كل قلب لا يطيق الجمود

ولا صرير القيود [1]

إنّ التمرد على الجامد والنمطي في كلّ أشكاله اللغوية والموسيقيّة... يحمل من بين ما يحمل مؤشرات فكر جديد، لاسيّما حين تُربط الدعوة بالبعد الفكري المسؤول وتُخرج من دائرة العبثيّة والاستهتار الشخصي. وحين يُربط هذا التوجّه بمرحلة أبعد - وهي التحريض على التمرد - تتجلى فيه درجة تبدّلات في الوعي المحرّك للسلوك الجديد والداعي إلى مشروع للتغيير.

هـ. الذات والآخر:

ترسل نازك إشارات دلالية مهمّة تكشف صفاء نفس، مثلما تكشف عن قلب إنساني كبير. ففي ظلّ الوحشة والفناء المهيمن على تصور نازك يُنتج تعبير عن موقف شخصي

[1] المصدر نفسه: ١٣٧-١٣٨ .

حيال العدم. والموقف كلّه مسكون ببعد رومانسي يعيد للجنس البشري توحّده وعائلته الأولى، متجاوزا كلّ أنواع الصراع: الطبقي، العرقي ، الديني... ليبدو من خلال الدعوة **حلم الرومانسية** المُعْتَـذِر عن كل المخطئين، والمانح الشفقة والعطف لكل المخطئين، لأنّهم بشر. دون أن يستثني أحدا، ليشمل هذا الإحساس الإنساني حتى المجرمين من بني البشر. فما دام الوجود موحشا، وما دامت الحياة ملكا للفناء أولا وأخيرا، إذن:

لنكنْ أصدقاء

في مَتاهاتِ هذا الوجودِ الكئيبْ

حيثُ يمشي الدمارُ ويَحْيا الفناءْ [1]

وهذه الصداقة لا تستثني أحدا فالذات تنفتح لتحتضن الآخر، مطلق الآخر. **رومانسية إيجابية** تدعو لِأن يَشفع للآخر مشتركه الإنساني مع بني البشر:

لنكنْ أصدقاء

نحنُ والحائرون

نحنُ والعزَّل المتعبونْ

والذينَ يُقال لهم ((مجرمونْ))[2]

---

[1] المصدر نفسه: ١٢٥.

[2] المصدر نفسه: ١٢٧ .

والذات تمتد متجاوزة فرديتها، إذ ((نحن)) تصبح ((ذاتا)) حيال الأمم الأخرى فقاسمنا المشترك إنسانيتنا التي لا يحدها اختلاف الجغرافيا أو اللون... فنحن جميعا بشر في قارب واحد ونواجه مصيرا واحدا.

فالقصيدة بطاقة دعوة وتحريض للآخر مهما كان مستواه الطبقي أو نوعه أو شكله... لأن يعبر حدود الذات بوعيه ليحقّق للذات إنسانيتها المشتركة:

نحن والأسرَى

نحن والأممُ الأخرى

في بحارِ الثلوجْ

في بلاد الزُّنوجْ

في الصحارى وفي كلِّ أرضٍ تضمُّ البشر[1]

فثـمّة معاناة إنسانيّة أكبر من خلافاتنا الصغيرة وأكبر من المركزيات، فالموت هو المركز وهو التحدي الأكبر المتربّص بالجميع:

أصدقاء بَشَرْ

أصدقاء ينادونَ أينَ المفرْ؟[2]

---

[1] المصدر نفسه: ١٢٧ ـ ١٢٨ .

[2] المصدر نفسه: ١٢٧ ـ ١٢٨ .

كانت فكرة الموت من أكبر الهواجس التي تطارد نازك في ديوانها هذا، وقد تجلّت بأشكال وصور متعدّدة، ليس من أهداف البحث تعقّبها والتوسّع في تحليلها. وسنكتفي بمقاربة أول قصيدة تفعيلة كتبتها نازك وهي ((الكوليرا)) لتفحّص مسار البعد الإنساني (الجماعي) المُضَمّن فيها، والداعي إلى مواجهة هذا الوحش (الموت). إذ يتضح البعد التشاركي في هذه القصيدة من خلال تكرار أفعال الأمر: ((أصغِ، أصغِ، أصِخْ، أنظُرْ، لا تحصِ، إسمَعْ)) =شارِك. فأنت معني بالحدث (موت الإنسان). ولكن نوع المشاركة وجدانية (لا تحصِ)= لا تحوّل الأرواح الزاهقة إلى أرقام، والموت يتربّص بالجميع ويسحق بالجملة فلا معنى للإحصاء، أي أنّ الحدث أكبر من الإحصاء.

والمنبع الآخر في الدعوة إلى التشارك ينبع من المناخ الكلي الذي ترسمه القصيدة. أي خارج فعل الأمر المباشر. فتصوير هول الفاجعة وحجم الدمار يدعو ضمنا **للمشاركة الإنسانيّة مع متعدّد الآخر**. وفكرة الإنسانيّة الشاملة متجلّية بشكل مباشر ((تشكو البشرية ما يرتكب الموت)) فالموت ((الكوليرا)) عدو الجميع وعلى البشرية جمعاء مواجهته.

فمضمون القصيدة الذي يكرّس المواجهة الإنسانية الشاملة إزاء الخطر المشترك. يُعبر عنه في القصيدة بصيغة **خطاب فردي** ((أصغِ، أصغِ، أصِخْ، أنظُرْ، لا تحصِ، إسمَعْ)) **نحو الجماعي بصيغة الأفراد**، أيضا. أي تنبع من وعي فردي وقناعة فردية لتصبح دوافع فرديّة الذات صوب مسؤوليتها الإنسانية ومصيرها المشترك. فالإنسان المُخاطَب (فرد) غير قادر على فرد آخر (الموت). لذا يكون منطق المواجهة التي يعجز فيها الفرد، أن يواجه الجميع، لتصبح البشرية (الجميع) في مواجهة الفرد (الموت). ويساعد في تأكيد هذا الفهم تكرار الخطاب المباشر ((أصغِ، أصغِ، أصِخْ، أنظُرْ، لا تحصِ، إسمَعْ))

وكأنها دعوات لإقناع الأفراد بالاجتماع للمواجهة، فلا يواجه الموت (الكوليرا) إلا بالاجتماع والتكاتف.

وعلى الرغم من أنّ نازك الملائكة تقف في قصيدة (الكوليرا) موقف الواصف الخارجي وهذا ليس عمق تقنيات الحداثة الشعرية التي وجدناها متجسّدة في الأعمال الناضجة لكبار الحداثيين من الشعراء العرب كالسياب وأودونيس... كالاتكاء على الأساطير والرمز واستخدام القناع... والإحساس بالانكسار الحاد جرّاء تناقض اتجاهين: سابق وحاضر؛ على الرغم من كلّ هذا لم يكن متبلورا في قصيدة الكوليرا إلا أنّ الموضوعة الشعرية الكلية لهذه القصيدة كانت محكومة برؤية تحيل على نوع جديد من العلاقة بالواقع. فموضوع القصيدة يدور في حادثة انتشار وباء الكوليرا في مصر، وبالتالي فهذا الاقتراب يمثّل **التصاقا بالواقع ومشاركة فيه ونقدا له**. فتردي الواقع الصحي واضمحلال القدرة على مواجهة الأوبئة والأمراض هو صورة تردي الواقع بمجمله. فأن يكون الموت ـ ممثلا بوباء الكوليرا ـ همجيا ويفترش بضحاياه الطرقات والأكواخ...الخ، فهذا يفضح تردي الواقع ويدين عجزه عن مواجهة التحديات. ودلالة ((الأكواخ)) لها أهمية في النص فهو علامة على الفقر وتخلف الواقع.

ثانيا: إحالات الشّكل/الشّكل مضمونا:

أ ـ طُرُز الأوزان:

يكشف استقصاء البحور الشعرية المستخدمة في ديوان ((شظايا ورماد)) عن ستة بحور استعملتها الشاعرة بنسب متفاوتة، وعلى النحو الآتي (مع تقريب أعشار الأعداد): المتدارك تسع مرّات بنسبة ٢٨ %، المتقارب سبع مرّات بنسبة ٢٢%، الكامل خمس مرّات

بنسبة ١٥,٥ %، الرمل خمس مرّات بنسبة ١٥,٥ %، السريع ثلاث مرّات بنسبة ٩,٥ %، الخفيف ثلاث مرّات بنسبة ٩,٥ %. وقصائد الديوان جميعها منتظمة في بحور شعرية ولا وجود لقصيدة خارجة خروجا تامّا على النظام الأساس لأوزان الشعر العربي.

١. خارج مظلّة التقليدي:

خرقت نازك من خلال هذا المحور المتداول التقليدي الرسمي في الأوزان الخليلية. بأن عملت على تحطيم نظام الشطرين في البيت الشعري واستغنت عن العدد النموذجي المحدد في هندسة البيت الشعري في القصيدة العربية.

ففي قصيدة ((الأفعوان))[1] يلاحظ هذا الاستغناء عن العدد الذي أقرّه الفراهيدي. واكتفت بالالتزام بجذر تفعيلة (فاعل) من بحر المتدارك، وأبقت الخيارات مفتوحة على صعيدي عدد التفاعيل في الأسطر الشعرية والصيغ الممكنة لتلك التفعيلة. لذا يأتي الاستهلال في القصيدة هكذا:

أين أمْـ(فاعلن) ـشي ؟ ملـ(فاعلن) ـت الدروبْ (فاعلان)

وسئمـ(فعلن) ت المروج [2] (فاعلان)

ولم تلتزم بنظام التذييل في أسطر القصيدة، وكانت نسبة الأسطر المنتهية بتفاعيل مذيّلة ٨٣ % مبقية نسبة ١٧ % للأسطر الشعرية المنتهية بصيغ تفاعيل غير مذيّلة.

---

[1] شظايا ورماد: ٦٢ .

[2] المصدر نفسه: ٦٢ .

وفي تسجيلنا لعناية نازك بالصيغ المذيّلة أهمية في البحث. لأنّنا سنجد صيغة التذييل تتكرر كثيرا في أشعار ديوانها هذا ولاسيما في قصائد التفعيلة. من ذلك قصيدتها ((نهاية السلّم))[١] التي نُسجت بتفاعيل وزن المتدارك، أيضا. وكثرت فيها أسطر شعرية تنتهي بصيغة (فعلان)، أي تفعيلة المتدارك المذيّلة، دون أن يتم الالتزام بها في كل نهايات الأسطر التي لم تلتزم أيضا بعدد التفاعيل في السطر الواحد. ولا يختلف الأمر في قصيدة ((في جبال الشمال))[٢]. وكذلك الشأن في قصيدة ((الكوليرا)) التي هي أول قصيدة كتبتها نازك على نظام التفعيلة خارجة بها خروجا مُعلَنا على نظام هندسة الأوزان الشعرية العربية. نجد في هذه القصيدة أسطرا شعرية لا تلتزم بعدد مقنن من التفاعيل، فضلا عن أنها لم تلتزم بصيغة محددة من الصيغ الممكنة في تفعيلة المتدارك. تقول:

سكن الـليل (فعلن)

أصغِ إلى وقع صدى الـأنّات [٣] (فالان)

وعلى وزن المتقارب تأتي تفاعيل قصيدة ((جامعة الظلال))[٤] فلا تلتزم بعدد مقنن من تفعيلة (فعولن) أو صيغها الأخرى الممكنة. فنجد سطرا بتفعيلتين وقد نجد سطرا بأكثر أو أقل من هذا. مثلما لا نجد التزاما بالصيغة النهائية لتفعيلة نهاية الأسطر. إذ تراوحت نهايات الأسطر بين الاعتماد على تفعيلة (فعول) أو صيغة (فعو) في القصيدة كلها بطريقة غير هندسية أي تجربة الاعتماد على التفعيلة، تقول مثلا:

---

[١] المصدر نفسه: ٩٣ .

[٢] المصدر نفسه: ١٠٩ .

[٣] المصدر نفسه: ١٢١ .

[٤] المصدر نفسه: ٨٦ .

ليال ممزقة لا تعودْ؟ (فعول)

وآثار أقدامنا في طريق الزمان الـأصم (فعو)

تمرّ عليها يدُ العاصفهْ [1] (فعو)

ويُذكر أن العروضيين لم يجوّزوا الاعتماد على أكثر من صيغة في التفاعيل الثلاث للمتقارب في القصيدة الواحدة في الشعر التقليدي[2]. وبذلك يتجلى الخرق العروضي هنا في ناحيتين: الأولى في عدم الالتزام بعدد التفاعيل والثانية في عدم الالتزام بصيغة التفعيلة في نهاية الأسطر. ومثل هذا حدث أيضا في قصيدة ((أغنية الهاوية))[3]

وعلى وفق تفعيلة (الرمل) جاءت قصيدتان هما: ((مرثية يوم تافه)) و((الخيط المشدود في شجرة السرو)). وفي كلتا القصيدتين المعتمدتين على التفعيلة نجد نازك متخلصة من النظام الهندسي التقليدي الصارم في تكرار العدد نفسه من التفاعيل في البيت الواحد. وهذا متنفّس مهم من **متنفّسات حرية الخلق والابتكار**. لذا نجد أسطرها الشعرية تأتي مكتفية بتفعيلة واحدة أو بثلاث أو باثنتين أو بأربع. والأمر الآخر أنّها حرّرت نهايات أسطرها الشعرية من الالتزام بصيغة واحدة من الصيغ الفرعيّة لتفعيلة (فاعلاتن) في وزن الرمل وهي: (فاعلاتن، فاعلن فاعلات) وهذا هو المتنفس المهم الآخر **لحريّة الخلق** في قصيدة التفعيلة. وفي قصيدة ((الخيط المشدود في شجرة السرو)) نقرأ:

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك (فعلات)

---

[1] المصدر نفسه: ٨٦ .

[2] ينظر: موسيقى الشعر العربي، د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ت: ٩٩ .

[3] شظايا ورماد: ١٠٤ .

((ها هو البيت كما كان، هناك (فعلات)

لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو (فاعلاتن)

....

في الممرّ المظلم الساكن تمشي هازئا [1] (فاعلن)

فنجد كلّ التحوّلات الإيقاعية الممكنة في صيغة التفعيلة التي تُختم بها نهايات الأسطر الشعرية متجسّدة هنا في بحر يلتزم بالصيغة الواحدة ضربا في الشعر العمودي التقليدي كما يُلزم بهذا العروضيون[2]. مثلما نجد الحرية متجسّدة في عدد التفاعيل المستثمرة في كل سطر.

أمّا في وزن الكامل فخرق المألوف جاء من خلال نماذجه في قصيدة ((مرّ القطار)) و ((خرافات)) و((أنا)). ويتمثل خرق المألوف والتحرّر من خلال الممارسات الآتية:

١ـ **عدم الالتزام بعدد التفعيلات** في الأسطر الشعرية. ٢ـ **عدم الالتزام بصيغة** محدّدة من الصيغ الثلاث لتفعيلة الكامل لتكون ضربا، أي خاتمة للبيت الشعري. فتارة ترد (متفاعلن) وأخرى ترد (متفاعل). في حين يُلزم العروضيون من يستخدم أية صيغة من الصيغ الثلاث أن تعتمد عليها ضربا لكل أبيات قصيدته.٣ـ **عدم الالتزام بصيغة التذييل** على الرغم من الاعتماد عليها في الكثير من الأسطر الشعرية. في حين مجيء التذييل

---

[1] المصدر نفسه: ١٦٣ـ١٦٤ .

[2] ينظر: موسيقى الشعر العربي: ٩٣ .

في ضرب بيت في القصيدة التقليدية يكون واجب الورود ضربا للأبيات الأخرى. نقرأ مثالا على ذلك في قصيدة ((مرّ القطار)):

الليل ممتدّ السكون إلى المدى (متفاعلن)

لاشيء يقطعه سوى صوت بليدْ (متْفاعلان)

لحمامة حيرى وكلب ينبح الـنجم البعيدْ [1] (متْفاعلان)

وتطالعنا قصيدة ((يوتوبيا في الجبال))[2] بمساحات واسعة من حرية اللعب الموسيقي فيها. فقصيدة التفعيلة هذه التي كُتبت على وزن ((السريع)) **لم تلتزم بعدد التفاعيل** في السطر الشعري الواحد. **ولم تلتزم بترتيب تفاعيل** السريع المؤلف من نظام ثلاثي التفاعيل (مستفعلن مستفعلن فاعلن). **ولم تلتزم بصيغة ثابتة لنهايات الأسطر الشعرية** في حين يُلزِم العروضيون الشاعر باختيار صيغة واحدة من صيغه الثلاث (فاعلن، فاعلات، فعلن). نقرأ على سبيل المثال:

تفجري يا عيون (فاعلات)

بالماء بالأشعة الـذائبة (فاعلن)

تفجري بالضوء بالألوان فوق القرية الـشاحبة (فاعلن)

في ذلك الوادي المغشّى بالدجى والسكون (فاعلات)

---

[1] شظايا ورماد: ٤٥ .

[2] المصدر نفسه : ١٣٥.

تفجري باللّحون [1] (فاعلات)

٢. تحت مظلّة التقليدي:

في مجموعة القصائد التي كتبتها نازك تحت مظلة العروض الخليلي لم تكن إجراءات موسيقى الشعر ملتزمة التزاما تاما بالمقتضيات الصارمة في القصيدة التقليدية، وإنما تجلّت فيها مساحات متفاوتة من سمات الخصوصية والجّدة.

كان المتدارك البحر الأكثر نسبة في شيوعه في ديوان ((شظايا ورماد))، وهذه مفارقة أولى تسجّل هنا. فأكثر بحر ركنت إليه نازك في ديوانها هذا؛ بحر يقول عنه أحد العروضيين المتابعين: ((أمّا في الشعر الحديث فقد هجره الشعراء وانصرفوا عنه إلا حين قلدوا قصيدة الحصري))[2]. ويستدرك قائلا: ((ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الآذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل))[3]. ولسنا نجد أنسب من هذا التفسير لبحثنا لإدراك السر الذي دفع بنازك لأن تعتمد على هذا الوزن أكثر من غيره. فانسجامها مع هذا الوزن يعود إلى الربط بين الشعر والحياة المعاشة، التي يجسدها الشعر ((الشعبي))، الذي يُكْثِر من استعمال هذا الوزن. وإنّ ارتفاع نسبة الاعتماد على هذا الوزن في هذا الديوان لا نراها صدفة عارضة، بل نجده محيلا على **التصاق الشعر عند نازك بحركة الحياة اليومية.**

---

[1] المصدر نفسه: ١٣٥ .

[2] موسيقى الشعر العربي: ١١٦ .

[3] المصدر نفسه: ١١٨ .

ولتلمس خصوصية نازك في استعمال هذا البحر لابدّ من تفحّص ما صنعت داخل هذا الوزن في أثناء ذلك الاستعمال. لقد تم اعتماد هذا الوزن في قصيدة ((تواريخ قديمة)) بصيغته المجزوءة، فكانت ست تفاعيل موزعة على شطرين. ولم تلتزم بصيغة ثابتة للمقياس في نهاية الأبيات. فلكلّ بيتين صيغتهما الخاصة في المقياس، فتارة ترد الصيغة مذالة (فاعلان)، وتارة الصيغة الواردة (فعلن) وتارة ثالثة (فاعلن). أي أنّ القصيدة لم تلتزم بضرب واحد محدد، وهي بذلك مستفيدة من إمكانيّة تغيير الضرب على أساس أن القصيدة كُتبت على نظام ((المربّع))، الذي يعني مراعاة الشاعر لـنظام موحّد لقافية أربعة أشطر[1]. وبذلك أصبحت القصيدة في حلٍّ من أمر الالتزام بصيغة ثابتة في ضرب القصيدة، لأنّها صارت تعتمد على نظام التسميط[2]. بل نجد أحيانا الاختلاف في صيغة التفعيلة في المربع الواحد بين نهاية الأشطر الأمّامية والأشطر التالية لها،كما في قولها:

وأَهَبْنا بركـبِ العُصورْ (فاعلان)   أن يعودَ على بَـدْءٍ (فعلن)

علّنا نستعيد الشعـــورْ   فَرَجعـْنا بلا شـــيءٍ [3]

وقد أُستثمر نظام التسميط في قصيدة ((ألغاز)) و((الجرح الغاضب)) و((جحود)).

وإجمالا نستطيع أن نُجمل الآتي من الملاحظات تخص استخدام المتدارك: أولا: **لا تلتزم بصيغة البحر التقليدية** بل **تجرّب**. وإنما تستعمله مجزوءا، والاجتزاء ليس الأصل الرسمي في البحور الشعرية. وفي إجرائها هذا نقرأ إشارة ما **لعدم الامتثال للتقليدي**

---

[1] ينظر: المصدر نفسه: ٣٣٦ .

[2] التسميط مصطلح مغن ومُختصِر فهو كل خروج على القافية الموحدة في نظام الشعر العمودي، كالمربعات والدوبيت والمخمسات...الخ ، ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:١: ١٠ .

[3] شظايا ورماد: ٣٢ .

الرسمي. والأمر الثاني: أنّها **تجرّب** كلّ الصيغ الممكنة للضرب في القصيدة الواحدة معتمدة على نظام التسميط الذي هو ليس الأصل في نظام القصيدة العربية التقليدية.

وفي بحر المتقارب ،أيضا، نجد اللعب الموسيقي في قصيدة ((يوتوبيا الضائعة)) المؤلّفة من عشرة مقاطع، وفي كلّ مقطع ستة أبيات، سبعة مقاطع منها تنتهي أبياتها بصيغة (فعول) ومقطعان ـ الثاني والثالث ـ ينتهيان بـ (فعو) والمقطع الرابع تنتهي أبياته بـ (فعولن).

غير أنّ كلّ المقاطع تشترك بسمة معيّنة هي انتهاء البيت السادس فيها بصيغة (فعو).وكأنّ هذا ختم خاص لنهاية المقاطع، وفي الوقت عينه يمثّل حلقة تُربط من خلالها كل مقاطع القصيدة. ومعلوم أنّ العروضيين يؤكدون على الالتزام بالصيغة العروضيّة لنهاية الأبيات في القصيدة الواحدة التي تعتمد بحر المتقارب[1]. في حين **لم تلتزم** نازك بما ألزم به العروضيون.

وكان المتقارب في قصيدة ((الباحثة عن الغد))[2] بواقع أربع تفاعيل في الشطر الأوّل وتفعيلتين في الشطر الثاني، ليكون ترتيب الأسماط فيه هكذا:

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن

ويشترك ضربا كل بيتين من أبيات القصيدة بصيغة من صيغ المتقارب الثلاث الممكنة: (فعولن) أو (فعول) أو (فعو). إذ الصيغ الثلاث وردت أضربا في القصيدة.

---

[1] ينظر: موسيقى الشعر العربي: ٩٩ .
[2] المصدر نفسه: ٥٩ .

وفي قصيدة((تُهَم)) المكتوبة على وزن المتقارب أيضا، نجد التنويع في أضرب الأبيات داخل المقطع الواحد المُؤلّف من أربعة أبيات، يتبعهما مربّع. فيتشكل بذلك نظام أضرب المقطع هكذا: (فعول ، فعول ، فعول ، فعول ، فعول ، فعو ، فعول ، فعو). وفي مقطوعة أخرى نجد الأمر معكوسا، أي هكذا: (فعو، فعو، فعو، فعو، فعول، فعو، فعول، فعو).

وجاءت على وفق بحر الرمل ثلاث قصائد مسمّطة وفيها خصوصيات موسيقية. ففي قصيدة ((عندما انبعث الماضي))[1] نجد بعض الأبيات مؤلفة من أربع تفاعيل تتداخل معها أبيات مؤلفة من شطرين كل شطر فيها يتألف من ثلاث تفاعيل. والقصيدة لا تعتمد على صيغة واحدة من التفاعيل في أضرب الأبيات. إذ نجد البيتين الأولين مثلا ينتهيان بصيغة (فاعلاتن) يعقبهما شطران كلّ شطر منهما مؤلف من ثلاث تفاعيل، ليشكّل الشطران بيتا، يسميه العروضيون بالمزدوج[2]. ولا يلتزم هذا المزدوج بصيغة الضرب التي اعتمدتها الأبيات المؤلفة من أربع تفاعيل من القصيدة، فتارة نجد شطريه يلتزمان في نهايتيهما بصيغة (فاعلاتن) وتارة بصيغة (فاعلن). ومعنى هذا أنّنا نجد الاختلاف في عدد تفاعيل الأبيات الشعريّة. غير أنّه اختلاف له نظامه الهندسي الخاص والمُنهج.

وكُتبت قصيدة ((غرباء))[3] على بحر الرمل بهيئة مقاطع وكل مقطع يتألف من أربعة أبيات مجزوءة مؤلفة من أربع تفعيلات وكل بيتين منهما يتفقان في صيغة الضرب. ثم يعقب هذه الأبيات بيت يُكتب بشطرين كل شطر يتألف من ثلاث تفاعيل، ونهاية

---

[1] المصدر نفسه: ٣٩ .

[2] ينظر: موسيقى الشعر: ٣٣٣ .

[3] شظايا ورماد: ١٠١ .

الشطر الأول تعود صيغتها العروضية متناغمة مع ضرب البيتين الأولين من الأبيات الأربعة، في حين تتناغم صيغة الشطر الثاني من البيت مع ضرب البيتين الثاني والثالث.

والمقطع في نهايته يُختم بتفعيلة (فعلات) وهي التفعيلة التي تتكرر منفردة مع نهاية كل مقطع من المقاطع الخمسة التي تتألف منها القصيدة. وهذا- على سبيل المثال - أحد مقاطع القصيدة مصحوبا بعلامات الصيغ العروضية الخاصة بنهايات الأبيات والأشطر لتبدو الصورة جلية:

أطفئ الشـمعة واتركـنا غريبـيـن هنا (فعِلن)

نحن جزءان مـن الليـل فما معـنى السنا؟ (فاعلن)

يسقط الضوء على وهمين في جفـن السماء (فاعلات)

يسقط الضوء على بعض شـظايا من رجاء (فاعلات)

سُمّيت نحن وأدعـوها أنـا: (فاعلن)

مللاً. نحن هنا مثـلُ الضياءْ (فاعلات)

غرباءْ [1] (فعلات)

إذ يتضح من خلال المثال مقدار التفنّن في التنويع ضمن الممكنات العروضيّة التي تحققها نازك في جانب الوزن، بما يحيل على معنى من معاني **زحزحة المألوف**

---

[1] المصدر نفسه: ١٠١.

والتقليدي والرسمي. وقد تجلّى ذلك التجديد على مستويين: **الأوّل من جهة عدم التقيّد بعدد التفاعيل المحددة في عروض القصيدة** التقليديّة الرسميّة، **والثاني في تنويع صيغ الضرب.**

ولو استطردنا في ذكر نماذج من خروقها للرسمي التقليدي في الأوزان العروضيّة **سنجد الشطر الأوّل من أبيات قصيدة** ((عروق خامدة))[1] تاما في حين تم اجتزاء الشطر **الثاني ليصبح هكذا (مستفعلن فاعلن) في** كلّ أبيات القصيدة وهذا هو المستوى الأوّل من **تجاوز التقليدي والمألوف السائد في** السريع.

أمّا المستوى الثاني من تجاوز المألوف السائد فيتمثّل في عدم الاقتصار على صيغة **عروضيّة واحدة لأضرب أبيات القصيدة. فتارة** ترد صيغة (فعلن) ضربا، وتارة ترد **صيغة (فاعلات) وتارة ثالثة ترد (فاعلن).** وهي ممكنات ضرب السريع الثلاثة. التي يلزم **العروضيون الشاعر بالالتزام بصيغة واحدة** منها ضربا في القصيدة الواحدة[2]. غير أنّ **نازك تستثمر اعتمادها على نظام التسميط** ليستقل كل بيتين في القصيدة بذاتهما.

أمّا قصيدة ((رماد))[3] **فآلية تجاوز** المألوف والسائد أكثر تعقيدا وإيغالا في فرادة **تحقق اللعب الموسيقي. فالقصيدة** تقوم على التسميط الثنائي بما يشبه المربع. وأبيات القصيدة **على وزن السريع، واجتزاء الشطر** الثاني من كل الأبيات ليصبح (مستفعلن فاعلن) **وبكل الممكنات التي تعتري** (فاعلن). غير أن الجديد في هذه القصيدة هو أن معظم ما سميناه بالمربع ـ وهو يشبه المربع وليس مربعا بالمعنى الدقيق لعدم توافق عدد

---

[1] المصدر نفسه: ٥١ .

[2] ينظر: موسيقى الشعر العربي: ١٠٣ .

[3] شظايا ورماد: ١٥٦ .

التفاعيل في **أشطره الأربعة ـ ينتهي** بنظام التفاعيل في نهاية الأشطر على هيئة تقاطع (x) أي صيغة التفعيلة **النهائية للشطر الأول** من البيت الأول هي ذاتها صيغة التفعيلة النهائية للشطر الثاني من البيت **الثاني**. وصيغة التفعيلة التي ينتهي بها الشطر الثاني من البيت الأول هي الصيغة ذاتها التي ينتهي بها الشطر الأول من البيت الثاني.

وهذه التشكيلات المختلفة التي تحققت في الأبيات الثنائية كانت علاقة العروضة بالضرب فيهما على النحو الآتي:

فاعلان فاعلن　　فاعلن فاعلا　　فاعل فاعلا　　فاعلا فاعلان

x　و　x　و　x　و　x

فاعلن فاعلان　　فاعلا فاعلن　　فاعلا فاعل　　فاعلان فاعلا

وثمّـة مستوى ثالث من خرق المألوف السائد، وهو وجود بعض المزدوجات خارجة عن النظام السابق، بأن خطت خطوة أخرى باتجاه التجاوز وخرق المألوف ـ بل الإيغال في الخرق ـ ونعني بها تلك الصيغة العروضية التي تتكرر نفسها في نهاية الأشطر الأربعة للمربع. كما حصل في المربع رقم (٧) في القصيدة:

فاعلان فاعلان　　فاعلن فاعلن

x　　x

والمربع رقم (١١) من القصيدة:

فاعلان فاعلان　　فاعلن فاعلن

غير أنّ الظاهرة اللافتة للنظر في استعمال نازك لهذا الوزن هو الارتفاع الهائل لحضور التدوير. حتى بلغت ـ على سبيل المثال ـ نسبة التدوير في قصيدة ((أجراس سوداء)) ٩٦ %. فلم يرد سوى بيت واحد غير مدوّر في القصيدة البالغة أربعة وعشرين بيتا. أمّا في قصيدة((كبرياء)) فنسبة حضور التدوير وإن كان أقلّ من القصيدة السابقة إلا أنها تبقى نسبة مرتفعة جدا ،إذ بلغت ٦٩%. وكذلك الشأن في قصيدة ((وجوه ومرايا)) التي كانت نسبة حضور التدوير فيها ٦٦%. وهذا مؤشر على تململ موسيقي، فهو وإن لم يكن خروجا إلا أنّه **اصطفاف مع اللاتقليدي**. فالتدوير يحمل بذور النثرية، لأنه يوزّع الدلالة على المساحة الكلّية للبيت الشعري مما يقلل من سلطة الشطر ونزعته الاستقلالية. ونزعة استقلال الشطر ذات منبع شفوي فهي تساعد على الترنم في إنشاد الشعر، من خلال إمكانية الوقوف في نهاية الشطر حين يكون مستقلا صوتا ودلالة. فهيمنة التدوير في الشعر هيمنة مطلقة ـ كما هو الشأن في الأمثلة التي ذُكرت ـ هو علامة على أن ذلك الشعر لم يكن مُعدّا للإنشاد بقدر ما كان معدّا للقراءة. وهذا ملحظ مهم سوف نقاربه لاحقا بمزيد من التفصيل.

من خلال تتبع مختلف إجراءات الشكل الموسيقي التي اتخذتها نازك في غير قصيدة التفعيلة؛ نجد أن هنالك أكثر من عتبة من عتبات **التململ الموسيقي التي تجلت مُحيلة على موقف ضمني لتجاوز مسارات الرسمي والمألوف السائد في موسيقى الشعر العربي التقليدي**. ولعلّ الوضوح الحاد للكسر الذي أحدثته نازك في قصيدة التفعيلة قد انعكس سلبا على اهتمام المتلقين بتلك الإجراءات الموسيقية في غير قصيدة التفعيلة. فسحب الأضواء عن تلك العلامات الموسيقية التجديدية. التي أظهرت توقا إلى الجديد والممكن وإن كان تحت مظلة النسق الهندسي العروضي القديم. ويمكن إجمال تلك المظاهر على النحو الآتي:

١ـ **عدم الالتزام بعدد التفاعيل** التقليدية في بعض الأوزان. فقد تلتزم الاجتزاء في الأشطر الثانية، وتترك الأشطر الأولى في القصيدة تامة. كما حصل في بحر المتقارب.

٢ـ **تجريب** كل الصيغ الممكنة للضرب في القصيدة الواحدة. وقد تجسّد هذا في كل قصائدها.

٣ـ الميل إلى **عدم استعمال الصيغ التقليدية الرسمية** للأبحر التامة. وهذا تجلى في استعمال مجزوءات بحر المتدارك والرمل والمتقارب.

٤ـ **هيمنة التدوير** على بعض قصائدها هيمنة مطلقة، ولاسيّما في بحر الخفيف.

ومن خلال هذه المستندات التي نقدمها استخلاصا مما قدمته نازك نفسها من خلال التطبيق. يتضح تعبيرها عن **الجديد ومن خلاله**، مثلما يتضح **اصطفافها مع الخرق القديم** الذي حدث في أزمنة سابقة. لتفتح بوابات الإحالة على المضمون المهم لكلا النوعين من الإجراءات التي اتخذتها. وليصبح الشكل الموسيقي للشعر مضمونا محرّضا على الجديد ومغريا به.

ب ـ طُرُز القافية:

لم ترد أيّة قصيدة من قصائد هذا الديوان ملتزمة بقافية موحدة. فقصائد الديوان الحدث ((شظايا ورماد)) جاءت على نمطين رئيسين: نمط تحرّرت فيه القصيدة من أيّ شكل هندسي منظّم ومتكرر للقافية، وهو حال معظم قصائد التفعيلة. ونمط آخر من قصائد ابتكرت فيها أنظمة هندسية فيها تنوّع من تشكيلات القافية. وهذا حال القصائد التي اعتمدت على مبدأ التسميط في أبياتها. مضافا إليها قصيدة التفعيلة الأولى، ونعني بها

قصيدة ((الكوليرا)). التي لم تكن تامّة الحريّة في نظام القافية، لأنّ نظام حرية القافية فيها كرّر نفسه في أكثر من مقطع، فشكّل تكراره نظاما هندسيا للقافية في تلك القصيدة.

في نمط التحرّر في قصائد التفعيلة وعددها اثنتا عشرة قصيدة نجد خرقا لكلّ نسق هندسي تقليدي مألوف في تشكيلات القافية. وهذا أمر جديد ولاشك. إذ لم يحكم القافية تكرار ثنائي أو ثلاثي أو غير ذلك. فأحيانا تتكرر قافية معيّنة ثلاث مرات يتبع ذلك قافية أو قافيتان من طراز جديد، وقد يحصل التناوب. فالقافية كانت تحضر في معظم نهايات الأشطر الشعرية، لكنه الحضور الحر، الذي لا يحكمه سوى إحساس الشاعرة باقتضاء المعنى، وليس اقتضاء الشكل الهندسي الافتراضي للقافية.

في قصيدة ((مر القطار))[١] نجد مفردات قوافي الأسطر على نحو التسلسل الآتي: ((المدى، بليدْ، البعيدْ، الغدا، الجهات، القطارْ، النهار، القطار، السكون، النائيات ...)). وفي قصيدة ((يوتوبيا في الجبال)) نجد قوافي الأسطر الشعرية ممثلة بالمفردات الآتية: ((عيون، الذائبه، الشاحبه، السكونْ، اللحونْ، التلال، الظلال، الغصون، الجمال، الحبال،القمم، المياه...)) [٢].

ولاشكّ في أنّه يمكن قراءة **إحالات القافية على معنى التحرر من خلال تشكّلها الحر**. ولاسيما حين يُنظر إلى الأمر مقارنا مع النسق التقليدي للقافية في الشعر العربي على امتداد قرونه منذ العصر الجاهلي.

---

[١] شظايا ورماد: ٤٥ .

[٢] المصدر نفسه: ١٣٥ـ١٣٦ .

أمّا النمط الذي وردت فيه القصائد بأنظمة هندسية تخرق نظام القافية التقليدية المكرّرة لتحلّ محله نظاما هندسيا آخر؛ فورد في تسع عشرة قصيدة. وقد اتخذت أشكالا هندسية متنوّعة. ومن تلك الأشكال ما كان طرازا معروفا في الشعر العربي، لكنه قليل الشيوع قياساً إلى نظام القافية الرسمي المركزي/القافية الموحدة؛ كنظام المربّع. على سبيل المثال، ومنها ما كان طرازا مبتكرا جديدا.

ففي قصيدة ((كبرياء))[1] تظهر زحزحة المألوف السائد في نظام القافية التقليدية. فالقصيدة تتألف من ستة وعشرين بيتا، وكل بيتين اثنين لهما قافية خاصة بهما (أ أ) وهو نظام التسميط العام. وهو نظام معروف في الشعر العربي ولكنه ليس النظام الرسمي التقليدي للقصيدة العربية، التي توصف بأنها موحّدة القافية في كل أبياتها. ومثل هذا جاء، أيضا، في قصيدة ((ألغاز))[2] وغيرها.

وفي قصيدة ((إلى عمتي الراحلة))[3] نجد نظام التنويع في القوافي في كل خمسة أبيات :(أأأأأ ب ب ب ب ب ج ج ج ج ج ...) وهكذا .

وفي قصيدة ((يوتوبيا الضائعة))[4] نجد محاولة أخرى لزحزحة سلطة القافية الموحدة في القصيدة التقليدية. بأن تصطنع الشاعرة قافية موحّدة لكل خمسة أبيات ليأتي البيت السادس مختوما بكلمة (يوتوبيا) قافية له على امتداد كل أبيات القصيدة المؤلّفة من ستين بيتا.

---

[1] المصدر نفسه: ٢٤ .

[2] المصدر نفسه: ٨٢ .

[3] المصدر نفسه: ١١٦ .

[4] المصدر نفسه: ٢٧ .

ويقوم الشكل الهندسي للتقفية في قصيدة ((صراع))[1] على نظام المقاطع المؤلّفة من شمول كلّ أربعة أبيات بقافية موحّدة، وكلّ أربعة أبيات تُدمج مع أربعة أبيات أخرى مستقلّة القافية ـ ما عدا المقطع الأخير الذي ظلّت فيه أبيات أربعة مستقلة. ليتشكّل من خلال الدمج مقطع بثمانية أبيات بقافيتين. وهذا المقطع يفصله عن المقطع التالي مربّع مؤلّف من أربعة أشطر مستقلّة متداخلة القافية، الأوّل يتحد في قافية مع الثالث، والثاني يتحد بقافية مع الرابع، على النحو الآتي: (أب أب) وهذه الأشطر تُكتب بصيغة مستقلة. إذ يأتي الشطر الثاني تحت الشطر الأوّل وهكذا. ونظام القافية في هذه الأشطر يتكرّر بعد كل مقطع مؤلف من ثمانية أبيات. وهكذا يصبح النظام الهندسي للقافية في كل مقطع هكذا : (أأأأب ب ب ب ج د ج د).

وفي قصيدة ((الجرح الغاضب))[2] نجد طرازا هندسيا جديدا لقوافي القصيدة. يتمثّل في تكرار مفردة بعينها قافية لكلّ سطرين شعريين متتالين. فضلا عن تداخل قافية أخرى بعد كلّ سطرين. وأحيانا تأتي القوافي متناوبة بين سطر وسطر. وهكذا يصبح مخطط الشكل الهندسي للقافية بهذا التجسيد: (أ ب ب أ ج ج د هـ د هـ).

إنّ ما صنعته نازك في تنويع الأشكال الهندسية الممكنة أفصح عن **مهارة نازك وتمكّنها من موسيقى الشعر العربي**. وهذا الإفصاح ـ من حيث تقصد نازك أو لا تقصد ـ قد خدم تقبّل المتلقين لمشروع قصيدة التفعيلة. لأنه قطع الطريق على المناوئين لهذه القصيدة من التقليديين فلم يعد بإمكانهم اتهام نازك ـ صاحبة مشروع قصيدة التفعيلة ـ بالهروب إلى قصيدة التفعيلة لعدم تمكنها من قوانين الشعر العربي التقليدي،

---

[1] المصدر نفسه: ٣٥ .

[2] المصدر نفسه: ٥٤ .

فالشعر لا يواتيها على وفق موسيقى العروض العربي التقليدي لعدم تمثّل الشاعرة لتلك الموسيقى...الخ مما يمكن أن يُقال. وكل هذا لم يعد ممكنا أن يُقال بإزاء هذه المقدرة الموسيقية العالية التي أبدتها نازك. فلم تعد قصيدة التفعيلة ملاذا للفاشلين في التمكّن من الموسيقى التقليدية للشعر العربي.

وثـمّة نظام هندسي خاص ودقيق للقافية يُتّبع في قصيدة ((ذكريات))[1] التي تتألف من سبعة مقاطع. وكل مقطع مؤلف من سبعة أشطر شعرية، الأبيات الثلاثة الأولى فيها محكومة بقافية موحدة يعقبها سطران بقافية خاصة بهما. ثم يعقبهما سطران بقافية خاصة (لامية مكسورة) لينتهي نظام القافية الهندسي في المقطع، وليتكرر النظام نفسه في كل المقاطع التي تُربط بعضها ببعضها الآخر من خلال تكرار قافية لامية مكسورة لسطرين يردان بعد كل مقطع. ويتعمّق الربط من خلال تكرار المفردة (ظلّي) في نهاية كل مقطع. ليكون تخطيط المقطع هكذا: أ أ أ ب ب ج ج ، أ أ أ ب ب ج ج ، ... وهكذا.

أمّا قصيدة ((الكوليرا))[2] التي تصدرت عنوان مشروع قصيدة التفعيلة التي افتتحت به نازك مشروعها الشعري الحديث، فقد ألزمت الشاعرة نفسها بنظام هندسي خاص بالقافية في هذه القصيدة. وظلّ هذا النظام الفريد يكرر نفسه في المقاطع الأربعة للقصيدة فكل مقطع تألف من ثلاث عشرة قافية بُنيت على نظام تقفية يمكن ترسيمه عبر الخطاطة الآتية: (أ ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ) . وتشير نازك نفسها إلى خصوصية تجربتها في تشكيل هذا النظام الهندسي في قصيدة التفعيلة[3]. وهنا يحسن

---

[1] المصدر نفسه: ١٤٨ .
[2] المصدر نفسه: ١٢١ .
[3] ينظر: المصدر نفسه: ١٤ .

التذكير بأن تشكيل رسم القافية هندسيا يمكن أن يشمل في تجربة نازك قصيدة التفعيلة نفسها.

لقد قدّمت نازك الملائكة وقائع كثيرة ومتنوّعة من التشكيلات والطرز الهندسية للقافية. وهذا التنوع يشرح عتبات من إمكانية تجاوز المركز الرسمي ومحاصرة ((طغيان هذه الآلهة المغرورة))[1] في القصيدة التقليديّة، كما تصفها نازك. وكأنّ نازك تقول الآتي: إن القافية الموحّدة ليست مقدّسة فغيرنا ممن سبقنا حاول أن ينتج تنويعا في القافية من خلال استخدام نظام التسميط. ولنا الحق ـ نحن المعاصرين ـ أن نخرقها ،أيضا، وهذا الدليل أمام الجمهور إنّنا يمكن أن **نتجرّأ** عليها تمام الجرأة بأن نكتب قصيدة تفعيلة غير ملتزمة بنظام مقيّد للقافية. مثلما يمكن أن نكتب قصيدة تفعيلة ونجترح نظاما خاصا للقافية. أي نصنع نظامنا الخاص من القافية، كما صنعت نازك في قصيدة الكوليرا. فكلّ هذه الاحتمالات من التأويل يمكن أن تفهم من موقف نازك من القافية. وهي احتمالات تبدو حقيقية وليست افتراضات حين يتم تناول التنظير الذي قدّمته نازك عن القافية.

ولو أردنا أن نُجمِل مستويات علاقة نازك بنظام القافية لوجدناها في أربعة مستويات. المستوى الأول: **استبعاد القافية التقليدية الواحدة المتكررة** في القصيدة العموديّة. فلم تستعمل مثل هذا الطراز في ديوانها. والمستوى الثاني: هو **استعمال المستعمل الهامشي** من نماذج التقفية في الشعر العربي الموروث المعروف بالتسميط، الذي أنتج المربع أو الثلاثيات والرباعيات... . فكل تلاعب بالقافية الموحّدة يحمل علامة دالّة على محاولة ـ بدرجة ما ـ للتحلّل من الالتزامات التقليديّة، مثلما نقرأ فيه تسجيلا لدرجة من درجات التّبرم بالقافية الموحّدة المتكرّرة. فاستثمار نازك لهذا النوع من

---

[1] المصدر نفسه: ١٣ .

التجديد السابق عليها، هو تعبير عن اصطفافها مع المحاولات الخارجة على التقليد وهذا يحسب لها. والمستوى الثالث: هو إنتاج **طرازٍ هندسي فيه خصوصيّة** تجربة نازك. وهو على الرغم من كونه لا يستبعد سلطة القافية فإنه يفصح عن إمكانيّة إنتاج الجديد من الطُرُز الهندسية لنظام القافية في الشعر العربي.

وهذا المستوى يمثّل موقعا أكثر تقدّما من المستويين السابقين، لأنّها تمثل إنتاج الجديد واللامألوف ولكنّه في حيز الممكن ضمن هندسة القوافي. وهذا ورد في قصائد كثيرة منها قصيدة ((رماد))[1] التي تسجّل نازك نفسها أن هذا الاستعمال للقافية في هذه القصيدة يحمل خصوصية الشاعرة[2]. وكذلك قصيدة ((الجرح الغاضب))[3] التي تسجّل نازك عليها الملاحظة الآتية: ((الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي ((أدغار آلان بو)) في قصيدته البديعة ulalume))[4]. وكذلك الطراز الهندسي الخاص الذي التزمته في قصيدة التفعيلة الأولى لها وهي ((الكوليرا)) الذي يحمل خصوصيّة عالية تجعله غير صالح للتقليد.

أمّا المستوى الرابع: فهو **التحرر التام من أيّ طراز هندسي محدّد وثابت للقافية.** وهذا ما كان في معظم قصائد التفعيلة. وهو يمثّل أعلى قمّة من قمم خرق التقليدي والرسمي في قافية القصيدة العربيّة العموديّة. وهو ليس عتبة من عتبات الجديد إنما هو **الجديد كلّه والخرق كلّه** لكل ما هو مكرّر وتقليدي في القافية الشعريّة. وهو يتوّج **التجريب** في تنويع المنتج من الطُرز الهندسيّة لنظام القافية سعيا لإحلال **مجموعة أنساق ممكنة محل النسق المركزي التقليدي المهيمن.**

---

(1) المصدر نفسه: ١٥٦ .
(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٤ .
(3) المصدر نفسه: ٥٤ .
(4) المصدر نفسه: ١٥ .

الفصل الثالث

المنجز التنظيري: المرجعية والمستندات

مداخل المقدّمة:

حمل ديوان ((شظايا ورماد)) القصيدة الحدث ((قصيدة التفعيلة)) وكتبت نازك مقدّمة مغايرة للسائد الثقافي. فأصبح هذا الديوان بمتنه الشعري ومقدّمته هو الديوان الحدث، الذي جاءت مقدّمته ـ ومنذ السطر الأول فيها ـ تحمل دعوة لكلّ ما هو جديد ومغاير. إذ بدأت باستهلال غير تقليدي يجعل للشعر حياة مستقلة: ((في الشعر، كما في الحياة، يصبح تطبيق عبارة برنارد شو: ((اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية)) لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة))[1].

فالشعر هنا وليد له حياة مستقلة وله انتماء وله سبب يربطه بمجمل حركة الحياة في الكون. وفي هذا الربط المبكر ما يفتح مجالا لإدراك سبب الربط، حين نكتشف من خلال الدرس أنّ السعي إلى تغيير الشعر هو سعي إلى تغيير مجرى الحياة نفسها. فما دامت الحياة محكومة بقانون اللاقاعدة... فأمام الشعر باب مفتوح على إمكانية التغيير، لأنّ الشعر وليد حي مستقل. وبالتالي يمكن أن تُخلع عنه أردية القوانين القبْليّة (القاعدة) لينتمي إلى نفسه ومحيطه في كلّ لحظة تاريخية يصير إليها. لأنّه بهذا الوصف ابن الحياة

---

[1] شظايا ورماد: ٣.

اللامنتمية إلى قاعدة، أي ابن **التجربة** في الزمان والمكان. وبسبب هذا الربط بين الشعر والحياة التي ليست لها قاعدة يحق للشعر أن يتمرد على الخرائط القبلية المرسومة له، شأنه في ذلك شأن الحياة التي ليست لها ((قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياءها وأحاسيسها))[1]. وهنا تجلت فكرة الدعوة للاحتكام إلى **التجربة واستبعاد النماذج القبْليّة**، مثلما تجلت عائدية المستندات التي تستند إليها. فهذه المستندات مستلة من طبيعة الحياة. فهي مخرجات التجربة الحياتية التي تصلح لأن تكون مستندات يحتكم إليها الشعر، بوصفه الابن المنتمي للحياة والمستقل في آن واحد.

ثمّ يحصل الانتقال في الحديث إلى الشعر العربي بخاصة، فهو الآن – في حينها – **أسير القواعد**. غير أنّ اللافت للنظر هو أن نازك لا تستعمل ما يخص الشعر من قيود بل تفتح القول على قيود الشعراء، فتقول: ((فنحن عموما مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا))[2]. وهذا ما يشجّعنا على مواصلة الربط بين الشعر والحياة وتبادل الأدوار في ذهن نازك. فالقيود لا تقتصر على الشعر بل تلفّ الحياة مُـمثّلة بالبشر ((الشعراء)). وهذا التبرّم بالواقع المكبّل بالقيود وما يُنتج من توتّر؛ هو المسوّغ لنازك بأن تدخل إلى الموضوع دخولا مباشرا وثوريا.

والتحدي في ذهنها مزدوج، ففضلا عن هذه القيود المفروضة التي تجعلنا ((نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة))[3]،

---

[1] المصدر نفسه: ٣.
[2] المصدر نفسه: ٣ .
[3] المصدر نفسه: ٣ .

هنالك تحدّ آخر حينـيّ المنشأ يفرض حضوره الآن، ومصدره المدافعون عن القيود. فهنا ((ألف غيور على اللغة وألف حريص على التقاليد الشعرية))[1]. ولنا أن نسأل عن هذه التقاليد التي تسعى نازك إلى كسرها: من ابتكرها؟ ومن أرسى قوانينها؟ تجيب نازك: ((ابتكرها واحد قديم))[2]. وعلى هذه الجملة تنبني ملاحظتان، الأولى: هذا التهوين اللاواعي من قيمة المبتكِر ((الذكر)) فهي تحيل الابتكار إلى ((واحد)) أي فرد، فهو مجهول وبصيغة المفرد. في حين أنّها تعلم أن المبتكر ليس واحدا فردا، وإنما هو جهد جماعي تراكمي، سواء على مستوى المنجز الشعري أم على مستوى الدرس العلمي والنقدي اللاحق المنبني عليه. وسوف نقارب أسباب هذا الاستعمال ((اللاواعي)) للصيغة حين نناقش أسباب تراجع نازك عن بعض أفكارها الخاصة بقصيدة التفعيلة. والملاحظة الثانية: أنّ هذا ((الواحد)) قديم، على الرغم من كونه ((أدرك ما يناسب زمانه))[3]. لكن هذا الزمان المُدرك زمانه هو وليس زماننا. فالمشكلة فينا الآن لأنّنا ((جمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنّة))[4]. وفي هذا التوجّه ثمة ربط واضح بين **المنجز والزمن**. فما يُنجز في زمن قد لا يصلح بالضرورة لزمن آخر. وفي هذا إحالة على **ربط المنجز بالتجربة الحيويّة** المتحرّكة داخل الزمن المتحرّك دائما.

ثمّ يحصل الانتقال إلى شرح مستندات المناوئين للجديد، والمدافعين عن قيود الأسر. فهم ((يقولون: ما لطريقة الخليل؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات القرون؟))[5]. فالإحالة هنا على الأوزان العروضية وهندستها، وعلى اللغة المستعملة في

---

[1] المصدر نفسه: ٣ .
[2] المصدر نفسه: ٤ .
[3] المصدر نفسه: ٤ .
[4] المصدر نفسه: ٤ .
[5] المصدر نفسه: ٤.

الشعر. وهنا يُكشف مبكّرا محورا اشتغال تصوّرها الشعري الجديد: هندسة الأوزان واللغة.

بعد أن تسجّل اعتراض المعترضين تشرع بمحاولة تفنيد مستنداتهم. فتبدأ بتفنيد فكرة صلاحيّة طريقة الخليل لعصرنا ((ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا..))[1]. وهنا يمكن النظر في نوع الأدلّة التي تقدّمها لغرض التفنيد. فهي تعتمد على التجربة حين تنقل الشعور الحسي الخاص إلى قانون ملل، من جراء التكرار: ((أسماعنا، شفاهنا..)) ويمكن تصنيف الدليل بأنه ((تجريبي)) يستند إلى **التجربة**. وكأنّ الأوزان هي الأخرى قابلة للصدأ (الانتهاء) شأنها شأن الحديد، وهذا استنتاج يمازج في استناده بين **العقل** في القياس و**التجربة** في المعاينة.

ولأنّ الربط، منذ بدء تقديم المستندات، كان بين نشأة الشعر ((المولود الحي)) والحياة الحيّة المتحركة؛ لذا تبدو المفارقة حين نوازن بين حاليهما: ((لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك وبانت سعاد))[2]. وكأن الشعر خارج الحياة ولا علاقة له بحركتها في الزمان والمكان: ((فالأوزان هي هي، والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي))[3].

[1] المصدر نفسه: ٣ .
[2] المصدر نفسه: ٤.
[3] المصدر نفسه: ٤.

اللغة والإنسان:

يقدّم المدافعون عن القيود ـ في نظرها ـ استفهاما استنكاريا عن خلل اللغة التي استعملها أجدادهم، فتقدّم هي مستندها ودليلها على بطلان تصورهم، فهم ((ينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت))[1]. فترتبط بذلك مرة أخرى بين اللغة وحركة الحياة، أي **ضرورات زمنها**. فليست التجربة لوحدها في حاجة لِأن تُربط بزمنها، بل الأدوات أيضا. فاللّغة أداة رسم التجربة الشعريّة وهي في الوقت عينه كائن حي إن لم يُربط بحركة الحياة سيموت، أيضا، ولن تكون اللّغة حينها قادرة على النهوض بمهمّة وجودها في التعبير، ولن تكون قادرة على الصمود أمام ((أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم))[2]. ويلاحظ في الجملة السابقة الإعلان الصريح عن وجود أعاصير من القلق والتحرّق التي تملأ النفوس في حينها، فهي لم تقل: ((نفسي)) بصيغة المفرد، وإنما قالت: ((أنفسنا)) بصيغة الجمع. وهذا ما سنناقشه لاحقا فيما سميناه بالتفويض الثقافي.

لا تتصوّر نازك أن الخلل يكمن في اللغة العربية في ذاتها، فهي ((كانت يوما لغة موحية، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف))[3]، فالمشكلة تكمن في انفصال اللغة عن حركة الحياة بفعل من يستخدمون اللّغة اعتمادا على معايير جامدة. ومن خلال فصلهم اللّغة عن الزمن ((صنعوا من ألفاظها (نسخا) جاهزة))[4]. فعزلوا اللّغة عن نبض الحياة، الذي يمثله الأدباء المرهفون وأحالوا الوصاية عليها إلى النحويين واللغويين ليقتصر عملهم على مراقبة الخروج على القواعد، في حين ترى نازك أنّ واجب النحويين واللغويين يقتصر على

---

(1) المصدر نفسه: ٤.

(2) المصدر نفسه: ٤ـ ٥.

(3) المصدر نفسه: ٥.

(4) المصدر نفسه: ٥.

((الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام (المرهفين) من الكتاب والشعراء))[1]. أي استخلاص القاعدة من المنجز الحيوي الملتصق بالحياة وحركتها.

وشروط هذا ((المرهف)) المنتج للغة ((أن يمتلك ثقافة عميقة))[2] ولا تقتصر ثقافته على زمان دون غيره، بل ((تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه))[3] ولكن هل هذا الشرط العمودي الممتد في الزمن في أدب وثقافة معينة ومحدّدة أفقيا؛ يكفي في نظر نازك ؟ الجواب: كلا. فثمّة شرط آخر، وهو لابد من ((اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل))[4] وبهذا الشرط تكتمل في تصورها العلاقة الممكنة للإنتاج في أدنى حدودها الأفقية. بأن يتم الانفتاح على أدب أمّة أخرى في حدّه الأدنى. فالطموح هو الانفتاح على أدب أكثر من أمّة. وهذا ما سعت نازك لإن تحقّقه، فهي فضلا عن اهتمامها بتعلّم اللغات في مرحلة الدراسة في دار المعلمين العالية فقد ظلّ تعلّم اللغات والتمكّن منها هاجسا معرفيا وثقافيا ملازما لها، ولم ينقطع بانقطاع تلك المرحلة. ومن علامات ذلك أنها بذلت جهدا ذاتيا لتعلّم اللغة الفرنسية في عام ١٩٤٩م ـ وهو العام الذي نشرت فيه ديوان ((شظايا ورماد)) ـ وهي لم تتوقف عند هذا الحد من التحصيل المعرفي الخاص باللغات، فدرست لاحقا اللغة اليونانية دراسة أكاديمية في جامعة برنستون في الولايات المتحدة الأمريكية[5].

---

(١) المصدر نفسه: ٥.

(٢) المصدر نفسه: ٥.

(٣) المصدر نفسه: ٥.

(٤) المصدر نفسه: ٥.

(٥) ينظر: شعراء العراق في القرن العشرين: ٢٩٨.

ولكن ما معنى هذا الشرط الذي تشترطه نازك على الأدباء المنتجين للغة؟ **إنّه يعني ربط المحلي بالإنساني**. فهي فهمت أن إنتاج التغيير يستلزم فهم حقيقة المنجز، وهذا يتحقق من خلال الموازنة بين المنجز الأدبي المحلي ضمن ثقافة أمّة معيّنة والمنجز الأدبي في ثقافة أمّة أو أمم أخرى. وهذا يعني أنّها أدركت مكوّنات بنية الانغلاق، وهي تسعى من خلال هذا الشرط إلى تقويض تلك البنية، من خلال انفتاح الذات على الآخر، والاستعانة بمطرقته ((معرفته)) **لكسر الواقع**. وهذا الفهم وتصوّر الحلول يشرح لنا بعض طبيعة فهمهما وتأويلها، فهي تتحرك في فضاء من التصور **التقدّمي** الرافض لكلّ أشكال التقوقع والانغلاق على الذات الثقافية.

إنّ الأديب المنتج للغة ـ عند نازك ـ لا يقتصر دوره على ((خرق قاعدة هنا، وإضافة معنى هناك))[1] وإنما تُناط به مسؤولية أكبر. فطبيعة حركة الحياة تفرض عليه ((أن يدخل تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في العصر المنصرم ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة))[2]. فأنْ ((يترك)) يعني ((يميت)) ،وأنْ ((يُدخِل)) يعني ((يخلق))، وفي كلتا الحالتين هو يصنع حياة اللّغة. **فخلق** الجديد في اللغة و**تحييد فكرة قداسة اللّغة الموروثة** يُعرب ضمنا عن تحييد قداسة الماضي/المركز، فـالإنسان صانع أشيائه ومن تلك الأشياء اللغة التي يستعملها. ولعلّ أهمّيّة تأكيد نازك في مقدّمتها على إصلاح اللغة إنّما ينبع من أنّ اللغة بقدر ما هي مُنْتَج الإنسان فهي قادرة على إعادة إنتاج

---

[1] شظايا ورماد: ٦.

[2] المصدر نفسه: ٦.

الإنسان كما يشرح ميشال فوكو[1]، وفي ظلّ هذا الفهم نستطيع تصوّر أهمية دعوة نازك لأن تكون اللغة بنت الحياة اليومية. لأنّ استمرار فصل اللغة عن الحياة، والإبقاء على استعمال اللغة التقليدية بقاموسها وأساليبها؛ إنّما هو إعادة إنتاج الإنسان ـ من خلال اللغة ـ على وفق المقاسات التقليدية.

ترى نازك أنّ الجمود الذي تدعو إلى إزالته يأتي من جهة التكرار الذي يفقد الألفاظ ((معانيها الفرعية شيئا فشيئا، ويصبح لها معنى واحد محدود))[2]. أي أنّ التكرار يفقد حيوية التصاقه بالتجربة الآنية. والسبب الآخر الداعي إلى استبعاد الألفاظ التي قتلها التكرار هو ((أن الأذن البشرية تـمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر))[3]، وينبغي أن نبيّن هنا أن **رفض التكرار هو رفض لآلية إنتاج المركزية**. ونازك في هذه الأطروحة تسعى إلى الإقناع من خلال حجج **عقلية** تستند إلى **التجربة**. فهي تدعو المتلقي إلى الإصغاء إلى تجربته هو في تلقي الأصوات المتكرّرة والصور المألوفة، وتجد أن تكرارها يبعث على الملل والرتابة.

وهذا لا يعني بالضرورة أن حجج نازك العقليّة هذه مقنعة لجميع المتلقين. فهي تفترض أن مطلق المتلقين يجدون في التكرار مللا. وفاتها إدراك وجود ذهنيتين مختلفتين في التلقي: الأولى ذهنية ترى في التكرار جمالا، حين تكون ذهنيّة ذات ثقافة مركزية. وذهنية أخرى ترى في التكرار مللا، حين تكون ذهنية خارجة على ثقافة المركز. والانتماء إلى أيّ

---

[1] ينظر: الكلمات والأشياء، ميشال فوكو، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركـز الإنمـاء القـومي، بـيروت، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠م: ٢٦٠.

[2] شظايا ورماد: ٦.

[3] المصدر نفسه: ٦.

صنف من الصنفين يتعلق بنوع الوعي الذي يحمله الإنسان، ونازك كانت تعبّر عن ذهنية الصنف الثاني، أي الذهنيّة الخارجة على المركز.

ويتجلى ربط المحلي بالإنساني، أيضا، من خلال تأمّل الحجج التي تقدّمها، فهي لم تقل الأذن العراقيّة أو الأذن العربيّة مثلا، وإنما قالت الأذن البشريّة. فهي تحيل على مطلق تجربة الإنسان. ثم هي تفصح ضمنا عن أنّ تأويلها كان ينطلق من التجربة بوصفها إنسانة بمطلق الصفة، وليس بالتخصيص في كونها إنسانة عربيّة الثقافة، فهي تحيل على غريزة مطلق الإنسان.

ويمكن ملاحظة اللاإنفصام بين دعوتها إلى لغة تلتصق بعصرها فلا ترتد إلى عصور سابقة فتجمد؛ وبين استعمالها اللغة في مقدمتها هذه التي تدعو فيها إلى المعاصرة فمقدمتها كُتبت بـ**لغة عصرية**. فيها نزعة تداولية واضحة مناسبة لنقل المشروع الثقافي الجديد إلى أوسع نطاق ممكن من التلقّي.

ولو تحرّكنا قليلا من خلال البحث سنجد مستندا آخر من مستندات التجربة التي تقدّمها حجّة لإقناع المتلقي، وهذه المرة مستند **التجربة الشخصيّة التطبيقيّة**. فهي تسرد ما لاحظته من خلال دراستها للآداب، الكيفيّة التي ماتت بها كلمة ((بدر))، قائلة: ((وقد لاحظت خلال دراستي للآداب المعاصرة، هذه الملاحظة الطريفة. لاحظت أننا، في هذا العصر، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاص لكلمة (بدر)))[1]. وما يعنينا هنا هو إسناد الملاحظة إلى التجربة الفرديّة ((لاحظـت)). وهذه الملاحظة جاءت من خلال مؤسّسة تعليمية أكاديميّة حديثة ((دار المعلمين العالية)). ثم تردف ملاحظتها ذات المنبع

[1] المصدر نفسه: ٦.

الأكاديمي الحديث بملاحظة ذات منبع تجريبي شخصي تطبيقي على كلمة ((بدر)) نفسها، أي أنّها تمنح نفسها فرصة إنتاج المنطق من التجربة الآنيّة، فتقول: ((أنا اعترف، أنني أكلف نفسي أحيانا متاعب كثيرة، لكي لا استعملها))[1]. ثم تحاول تعليل انطفاء الجمال في مفردة ((البدر))، قائلة: ((والتعليل السيكولوجي لهذا يسير، فأنا وسواي نتذكر بلا شك تلك العشرات من الأبيات الصماء النافرة التي تركها شعراء العصر المنطفئ الماضي، واستعملوا فيها كلمة ((بدر)) حتى جردوها من جمال معناها، وأطفؤوها))[2]. ويعنينا في هذا الموضع أن نبرّز نوع حججها التي تقدّمها، فهي تحيل من خلال حججها على مستند علمي، وتشرح وتفسّر من خلال معطيات ومفاهيم علم النفس. الذي يُصنّف ضمن **العلوم التجريبيّة الحديثة**. فهي ترى أن إحساسها الذي تعبّر عنه ((ربما كان هذا كله من عمل ما يسميه علماء النفس الاقتران))[3].

ثم تختم مقولة الأدباء المنتجين للغة بملاحظة مهمّة، خلاصتها أن الاستبدال اللغوي ((وظيفة الأديب يقوم بها وهو ((نصف واعٍ)) لأن الوعي التام قلما ينتج شيئا ذا قيمة))[4]. ويستبعد تأويلنا النهائي فهم دلالة تركيب: ((نصف واع))، على أنها نقص الوعي. وإنّما نفهم منها معنى التناسي الجزئي المشروط، للقيود السائدة اللغوية وغير اللغويّة .. وبما يمنح الجرأة على الإقدام والكسر ويحيل على مجمل معنى الكسر والتجاوز. وبما يمنح الإبداع الفردي فرصة فيما يخص الّلغة وإنتاجها. إذ تشتغل الإمكانات بطاقتها القصوى في هذه المساحات البينيّة بين الوعي واللاوعي/الانتماء واللاانتماء.

---

(1) المصدر نفسه: ٧.

(2) المصدر نفسه: ٧.

(3) المصدر نفسه: ٧.

(4) المصدر نفسه: ٨ .

الشعر/ النظام والثقافة:

تبرز الإحالة على التجربة الفرديّة مرّة أخرى، بأن تشرح نازك من خلال المقدّمة مواضع (((الخروج) على القواعد المألوفة))[1] في متنها الشعري. فتعدُّد قصائد خرجت فيها على المألوف خروجا تصفه بالبسيط، كما تحقّق في قصائد ((جامعة الظلال)) و ((لنكن أصدقاء)) و ((يوم تافه)) وغير ذلك[2]. وهي ترى ما أنجزته في تلك القصائد الآنفة الذكر من ((الأسلوب الجديد من ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد))[3]. فهذا الإجراء يخلّص القصيدة ممّا لحق بها من الزوائد والحشو الذي يفرضه النظام الخليلي ذو الشطرين. وتضرب أمثلة على إمكانيّة التعبير عن المعنى من خلال النظام الخليلي وعلى وفق أكثر من بحر، نظما افتراضيا. وتسعى من خلال هذا الإجراء التطبيقي الوصول إلى نتيجة معيّنة. فالغاية من نظمها المقطع الآتي:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

على وفق بحر ((المتقارب)) الخليلي أي بشطرين، ثم نظم المعنى ذاته في بيت بشطرين على وفق بحر الطويل؛ الغاية هي ((ليلاحظ القارئ بلادة التعبير وتقلص المعنى))[4] حين ينظم على وفق هندسة الخليل وهندسة أشطره في الأبيات. ويعنينا كثيرا هنا إبراز فكرة

---

(1) المصدر نفسه: ٨ .
(2) المصدر نفسه: ٨ .
(3) المصدر نفسه : ٨ .
(4) المصدر نفسه : ١٠.

التجريب، فهي **تجرّب** فتنظم، وهي تسعى إلى إقناع القارئ من خلال **التجريب** ((ليلاحظ)) هو من خلال تجربته الخاصة.

فهندسة الخليل في أشطر الأبيات بالنسبة للشاعر المعاصر هندسة قبلية فيها طغيان الشطرين على التجربة الشعرية. في حين ((يمكّنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء))[1]. و ((حيث يشاء)) هذه مهمة هنا. لأنّها ليست حيث يشاء النظام الهندسي ويفرض استحقاقات بنيته على الشاعر. فـ((حيث يشاء)) تعني مساحة من ممارسة **الحريّة الفرديّة** في تشكيل التجربة الشعريّة وتلبية استحقاقات التجربة.

والعنصر الآخر داخل الخطاطة التي رسمها الخليل لهندسة الشعر هو القافية ((ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت))[2]. وتسعى نازك إلى تثبيت المشاكل التي تحدثها القافية الموحدة في القصيدة. ومن تلك المشاكل أنّ القافية كانت ((واحدا من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي))[3]. ومن المشاكل، أيضا، أنّ ((القافية تضفي على القصيدة لونا رتيباً يـُمل السامع (...) [و]خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها))[4]. ويمكن بسهولة تلمس التسلسل التصاعدي في فعل العنف الذي تمارسه القافية في نظر نازك من خلال لغة الوصف: الرتابة، الخنق، الوأد. لتصبح النتيجة التي تدعو إليها ـ وهي التخلّص من وحدة القافية ـ دعوة للتخلص مما تمارسه القافية من فعل الموت. وهذه دعوة مضمرة لـ**مقاومة الموت والتشبث بالحياة**.

---

[1] المصدر نفسه : ١٢.
[2] المصدر نفسه : ١٢.
[3] المصدر نفسه : ١٢.
[4] المصدر نفسه : ١٢ ـ١٣.

إذن فعل القافية الموحدة الصق بفعل الموت. و((الشاعر يضطرّ إلى مصانعة القافية))[1] فيضطر إلى مصانعة الموت في إبداعه، والنتيجة غياب الإبداع الحقيقي الخلّاق، إذ لا إبداع مع الموت. وبذا يكون الخلاص من القافية صورة من الخلاص من الموت بمعناه المعطل بل الملغي لطاقات الإبداع.

وفي هذا الموضع من المقدمة نجدها أيضا تحيل على تجاربها الشخصية في الملاحظة كمستندات للتأويل وللإقناع. تقول: ((وأنا اعرف شعراء يختارون القافية، ثم يكتبون البيت وفقا لها))[2] وعليه لا معنى لاستمرار سكن هذا الموت في مفاصل الشعر والشاعر، الذي يمارسه ((طغيان هذه الآلهة المغرورة))[3] ولنا أن نؤوّل سلسلة التدرج في الفهم في ربط القافية بالموت بسلسلة الآلهة وقداستها. أي بما يحمل دعوة مضمرة **لتحييد قداسة القبلي والجاهز والنهائي**.

وفي إحالتها على نماذج من قصائدها التي وردت فيها انتهاكات لنظام القافية الموحدة تستعمل مصطلح ((**حرّرت**)): ((على أنني حررت القافية تحريرا تاما في قصائد مثل ((مرّ القطار)) و((نهاية السلّم)) و((خرافات))...))[4] واستعمالها لمفردة التحرير له مغزاه المهم: التخليص والإنقاذ، وأيضا، الإحالة على **الحرية** فضلا عن أهمية النسبة: حرّرت أنا نازك ((الأنثى)).

---

[1] المصدر نفسه : ١٣.
[2] المصدر نفسه : ١٣.
[3] المصدر نفسه : ١٣.
[4] المصدر نفسه : ١٥.

ويأتي اعترافها بالتأثّر، بل الاقتباس من ثقافة أخرى في تقفية قصيدتها ((الجرح الغاضب)). فـ ((الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأميريكي ((أدكار ألان بو)) في قصيدته البديعة ((ulalume))))[١] وهذا اعتراف على مستوى التطبيق الشعري المباشر، بالتأثّر بالآخر الحداثي، الذي يعدّه بودلير ((أحد أعظم الكتّاب الحداثيين))[٢].

كنّا في الفصل الأول قد سجّلنا ملاحظات على علامات كثيرة أرشدت إلى درجة انفتاح نازك على الآخر فكرا وتجربة عملية، ونحن هنا لا نعدم أن نجد في مقدمتها التنظيرية هذه تجليات أخرى تكشف جانبا آخر من علامات انفتاحها على فكر الآخر ((الغربي))، ومدى تأثّرها على المستوى التنظيري وتغيُّر المفاهيم الأدبية والنقدية لديها من جرّاء ذلك الانفتاح.

ففي هذه المقدمة ثـمّة تأثّر كبير بمنجز الشاعر والناقد الأمريكي ((أدكار ألان بو)) ، الذي أعطى نازك بذور أفكار تنظيرية مهمّة تردّد صداها في المقدّمة التي نحن بصدد الحديث عنها وفيها[٣]. ومن تلك المؤثرات ما كان وافدا من حقول معرفيّة متنوّعة. من ذلك ،مثلا، حديثها عن المدارس الأدبيّة الغربيّة كالرمزيّة والسرياليّة[٤]. غير أنّ تأثرّها الثقافي المنفتح يتجلى بوضوح أكبر حين تحاول تفسير عدم ميل المتلقي العربي إلى الشعر الرمزي. فهي ترفض أن يعلّل أمر عدم الميل بأنّه خاص بذاتيّة العربي وحْدَه دون غيره، وتقدّم مستند رفضها على النحو الآتي: ((لأن النفس البشرية عموما، ليست واضحة،

---

[١] المصدر نفسه : ١٥.

[٢] حالة ما بعد الحداثة- بحث في أصول التغيير الثقافي، ديفيد هـارفي، ترجمـة: د. محمـد شـيّا، المنظمـة العربيـة للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م : ٤٦ .

[٣] ينظر: المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠: ٥٥ .

[٤] ينظر: شظايا ورماد: ١٥.

وإنما هي مغلفة بألف ستر))[١] فهي تستند إلى أن النفس البشريّة الكونيّة. وتحاول تفسير خصائص تلك النفس من خلال علاقة العقل الباطن بالعقل الواعي[٢]. ونظرية فرويد الخاصة بتفسير السلوك البشري من خلال الشعور واللاشعور والعقل الواعي والعقل الباطن ...إلخ، هي من المستندات الأساسيّة التي تستند إليها نازك في الفهم والإدراك.

ونازك في كل هذا الذي تقدمه إنما تحاول شرح آليات إنتاج الشعر ببساطة وخارج التأمّل الفلسفي المجرّد. فتضرب لذلك أمثلة استدعاء الذكريات عند الإنسان وأثرها في المعاني عند الشاعر[٣]. فتقترب من فكرة أن **الشاعر ابن الحياة** وهو ملتصق بزمانه ومكانه، لأنّها تسعى إلى فن ((يصف النفس، ويلمس حياتها لمسا دقيقا))[٤]. وتبدو نازك أكثر وضوحا ومباشرة حين تتناول مسألة ضرورة التصاق الشعر الحديث بأعماق النفس البشريّة واستبطانها. لأنّها ترى أن الشعر العربي لم يقف عندها إلاّ نادرا وكانت عنايته تُركّز على ((معالجة السلوك الخارجي للإنسان))[٥]. وتضرب أمثلة من أشعارها التي عالجت فيها تلك الدواخل النفسية. من ذلك قصيدتها ((الخيط المشدود في شجرة السرو))[٦]. ومعنى كل هذا إنها تعي بوضوح ـ من خلال تنظيرها وتطبيقها ـ ضرورة التصاق الشعر **بالذات الباطنية** كما تسميها هي.

---

[١] المصدر نفسه: ١٦.

[٢] ينظر: المصدر نفسه : ١٦.

[٣] ينظر: المصدر نفسه : ١٧.

[٤] المصدر نفسه : ١٧.

[٥] المصدر نفسه : ١٨.

[٦] ينظر: المصدر نفسه : ١٨.

وفي حراك بحثنا هذا سعي إلى تلمّس قلق الذات الحداثية وسيرها باتجاه ملامسة الداخل الفردي واستبطان التجربة الإنسانية. وهذا ما كان يمكن أن يتجلى في رؤية نازك بهذه الصورة وهذه الحدة من الوعي لولا امتداد النسق الثقافي الكتابي في ذاتها. فمحاولة استبطان تجارب نفسية إنما هو علامة تشير بوضوح إلى حضور نسق الثقافة الكتابيّة، إذ الكتابة بوصفها منبع الكتابيّة تختزن ((قوة حافزة نحو الاستبطان))(١).

ثـمّة إجراء معرفي اعتمدته نازك في خطابها يمكن رصده وتأويله. وهو سعي نازك لشرح تجربتها الشعرية الجديدة وتسجيلها ملاحظات على قصائد وردت في الديوان، لتُرشد القارئ من خلال ذلك التسجيل إلى مفاتيح فهم تلك التجارب الجديدة. ومثال ذلك شرحها للإطار العام لقصيدة ((الخيط المشدود في شجرة السرو))(٢) وشرحها لحقيقة التجربة الشعرية في قصيدة ((مر القطار))(٣) وتسجيلها ملاحظات مهمة على قصيدة ((الأفعوان))(٤). وكذلك الأمر مع قصيدة ((خرافات))(٥). وهذا الإجراء هو علامة نجدها دليلا على إدراك نازك لجدّة ما صنعت. وهي بهذا تساعد القارئ على فهم هذا الجديد من الشعر الذي لم يعتد عليه. وبذلك هي تؤسّس لمشروع وتعي ما تفعل، ولم يكن إنتاجها لقصيدة التفعيلة في الأربعينات موجة بلا تأسيس. ويشجعنا على مثل هذا الفهم أنّها تستشعر بقناعة راسخة أنّ تغييرا هائلا سوف يصيب الشعر و((لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية

(١) الشفاهية والكتابية: ٢٦٦ .
(٢) ينظر: شظايا ورماد: ١٨ .
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٩ .
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠ .
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢١ .

((الموضوعات)) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس..))[1]. إذن هو في تصوّرها تغيير شامل سوف يصيب أدوات الشعر: الأوزان، القوافي، مثلما سوف يصيب الرؤى في انتقاء الألفاظ والأساليب، وسوف تتزعزع أركان المذاهب الأدبية، وستكون بواطن النفس الإنسانية هي مواضع اشتغال التجارب الشعرية، التي ((ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس)) كما تقول. وهذا التوقّع لهيمنة الاستبطان الداخلي في التجارب الشعريّة المستقبليّة وتكرارها لفكرة الاستبطان هذه؛ هو في حقيقته تعبير عن هيمنة النسق الكتابي في ذاتها في هذه الحقبة. مثلما هو تعبير عن توقّع نازك لهيمنة الكتابي على الشفوي ليس في نتاجها وحْده وإنما في نتاج الشعراء المستقبليين. وهي بهذا إنّما تعبّر عن إحساس بتحوّلات في الأنساق الثقافية التي سوف تفضي بالضرورة إلى هذا الاستبطان، الذي تتوقّع هيمنته على المنجز الشعري مستقبلا. لأنّ هذا الاستبطان مقترن بالتأمّل والتحليل والمراجعة والاهتمام بالتفاصيل...الخ؛ وهذا ما لم يكن متاحا قبل هذه المرحلة من تحوّلات الوعي عند نازك. أي ما كان يمكن أن يتجلى في ظل أنساق ثقافية فيها قدر كبير من بقايا الشفوية، التي يشرح لنا الباحث والتر ج. أونج قواعد اشتغالها المعرفية التي تبتعد عن التحليل والمراجعة...الخ[2].

على وفق هذا التصوّر الجديد الذي تطرحه نازك يمكننا أن نتوقّع مدى التأثير الهائل الذي سيحدثه/أحدثه الخطاب الشعري الجديد على الواقع الثقافي برمته. أي مدى التأثير الذي سيحدثه في كسر ما تبقى من قيود في الحياة الجديدة التي تراها متقدمة على واقع الشعر. وهي تكشف أنّ هذا الجديد الذي تقول به وتدعو إليه وتتوقّع حصوله، لم يكن

---

[1] المصدر نفسه: ٢١ .

[2] ينظر: الشفاهية والكتابية: ٢٦٦ .

مصدره قراءة التراث العربي، إنّما مصدر هذه الرؤيا الجديدة هو الغرب الأوربي وهو ((النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس))[1]. بل إنّها تدعو صراحة إلى إحلال قيم الثقافة الغربية الحديثة محل السائد من قيم غير عصرية. وترى ((الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة))[2]. وهذه التفاتة مهمّة تركز على خطاب التقاليد الشعرية. فالتقاليد الشعرية بقدر ما هي تنتمي إلى ثقافة بعينها، فهي تنتج خطابا ثقافيا يعمّق المنهل الثقافي الذي نهلت منه. لذا هي لا تتصور منجزا شعريا مهما يمكن أن يُنتج في ظلّ الازدواجية. فأن تنتمي إلى ثقافة عصرك تكون مُلزما بالإيفاء لاشتراطات قيمها. فأنْ تؤمن بالحرية الحقّة سيكون النظام الهندسي للعروض الخليلي دخيلا على نظامك الثقافي، لأنّه يمكن استبداله بنظام إيقاعي آخر ملائم للنسق الحياتي الجديد. وأن تؤمن بانتماء الشعر إلى نبض الحياة ستكون اللغة بنسغها التراثي غريبة عن واقع تجربتك الشعرية، ويمكن استبدالها بلغة الحياة المعاصرة. وأنْ تقدّر قلق الذات المعاصرة إزاء الهوية والموضوع؛ ستكون معالجات الشعر القديم لما هو خارج تعقيدات النفس وملابسات الذات المعاصرة بكلّ إشكالاتها؛ غير مناسبة وغير مقبولة في ظلّ هذا الوعي الجديد. وفي هذه التصورات التي تطرحها نازك والمستندات التي تقدمها يتجلى بوضوح شديد ذلك النسغ الحداثي الذي لا تخطئه عين باحث حين يُعرض على مستندات الحداثة. وهذا سوف نقاربه في مواضع لاحقة من البحث.

---

[1] شظايا ورماد: ٢٢ .

[2] المصدر نفسه: ٢٢ .

لهذا ومن خلال كلّ ما تقدم تصل نازك إلى النتيجة الكلية في حسم أهميّة المستندات التي قدّمتها لتدلل على أنّنا أمام خيار حضاري هو: ((أما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها، أو ألاّ نتعلمها إطلاقاً))[1]. وهي في هذه الأطروحات المنسجمة التي تسوقها إنّما تكشف عن تقدّم في مجال تجلّي صفاء الذات وانسجامها مع معطيات زمانها ومكانها. إذ تختار طريق الانتصار لنسق واحد صاف وجدته ملائما **للآن وهنا**. ورفضت تلفيق الأنساق المتناقضة. وهذا يعني أنّها كانت في مرحلة من الوعي المستشعر لخطر الانتقال من **الاقتضاء إلى الهوية**، فما أُنتج سابقا كان اقتضاء طبيعيا منسجما مع زمانه ومكانه، ثمّ انتفى الاقتضاء ليكون ذلك المُنتَج رامزا لهوية، أي منسلخا عن حقيقة الذات الفردية ورامزا إلى دمج الفردي بالجماعي. في حين نازك لحظتها تلك كانت إنسانة حرّة تبحث عن الانسجام مع إنسانيتها وتسعى إلى تحقيق ذاتها الإنسانية، وهي على استعداد لِأنْ تأخذ المعرفة والعلم من أيّة أمّة أو جهة أو من أيّ إنسان.

إنّ هذا الذي تثيره نازك قبل حوالي ستين سنة مازال من أهم المعضلات الثقافية القائمة في حياتنا حتى الساعة. ونعني به نظام التمثّل الثقافي. فأنْ يتم تعلّم قيم ثقافية ومنظومات معرفية تعلّما لسانيا ((حفظا وترديدا))، دون أن يتم تمثّل تلك القيم وتلك المنظومات لتأخذ طريقها إلى توجيه الذهن والسلوك فهذا أمر أشد خطورة من اللاتعلّم. لأنّها تُبقي القار من القيم وتُحل إلى جنبه شريطا من القيم الجديدة المنافية للقار. حتى يبدو الإنسان مستودعا من القيم المتناقضة، بل يبدو المجتمع نفسه مستودعا من القيم المتناقضة، وهذا أحد أسباب ظهور الازدواج في السلوك. فثمّة تعدّد في الانتماء الثقافي،

---

[1] المصدر نفسه: ٢٢ .

فالقيم الجديدة تقيم علاقات مجاورة مع القيم القارة دون أن ترتقي إلى إقامة علاقات تفاعل معها، بما يمنح فرصة التحوّل والتأثير.

تتجه الأطروحات النظرية لنازك صوب التمدّد الثقافي الأفقي على مساحة منجز الآخر المعاصر، وليس التمدّد العمودي في ماضي الأمّة الواحدة. لأنّها تجد ((التطور الذي يحدث في الفن والآداب في عصر ما، أكثر ما يكون ناشئا عن التقاء أمتين أو أكثر))[1]. وبالتالي هي أقرب إلى فكرة تحييد الماضي. وتحييد الماضي امتد ليشمل كل أنواع الموروث: الشعري الديني الحِكَم الأمثال... إذ لم يكن ذلك الموروث من بين مستنداتها الثقافية التي تفهم من خلالها الحياة ولم يكن من أدواتها لإقناع المتلقي ليفهم ويتأثر بدعوة التغيير الواردة في تلك المقدمة. فهي تعتمد ـ كما مر بنا ـ على مستندات **تجريبية** وعلى أطروحات **علمية حديثة ومعاصرة**...الخ. أي أنّ ما تقدّمه من وثائق ومستندات ينبع من تجربة **الذات والآخر في الآن**، فهي ،مثلا، لا تبدأ مقدمتها بما يحيل على ثقافة دينية، بل تبدأ مقدمتها مباشرة بقول للكاتب العالمي المعاصر لها ((برنارد شو))، الذي يوصف بأنّه العقل الحر، الساخر من الواقع والساخط على القيود، والذي يصرّح بأن ستالين ،قطب الشيوعية المهم، هو خير الناس[2].

ونازك حين لم تحل على نص تراثي في مقدّمتها، تدفعنا إلى ترجيح فهمنا بأنّ ما رشح من آليّاتها في الإقناع ومستنداتها الموظَّفَة كان تجسيدا لذهنية تتحرك **لتغيير المرجعيّة الثقافية** وطريقة التفكير، من ارتباط **بالماضي** إلى ارتباط **بالحاضر** ومعطياته. فما سكتت عنه نازك بحَجبها الموروث يمكن أن يُرشدنا في البحث كما أرشدنا

---

[1] المصدر نفسه: ٢٢ .

[2] ينظر: نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥١م :٥ ـ ١٠ .

ما صرّحت به. فهي وإن ذهبت إلى الماضي حاضن التراث من خلال مقدمتها، وحديثها عن الخليل وعروضه...الخ؛ فذهابها لم يكن ذهاب المتأثّر بالموروث المُقبل عليه لاستثماره، بل ذهبت إليه لتفتح ((التحقيق)) والمساءلة والاعتبار منه، ولتطرح أسئلة حول شرعية ارتهان الحاضر للماضي.

حقيقة الجهد التنظيري:

إنّ عودة نازك إلى الماضي لمساءلة المنجز التراثي في مقدمتها جاء على هيئة لمسات غير معمّقة، فهي لم تبسط شروط التغيير وكيفياته بسطا وافيا مقنعا. فتنظيرها في المقدمة كان لمحات تشبه دعوة نُقش عليها ملاحظات موجزة داعية إلى تغيير. غير أنّ فاعليّة هذه الدعوات تأخذ عمق معناها من خلال اقترانها بالمتن الشعري المرفق بها، فهو التطبيق العملي لتلك الأطروحات. وكان تنشيط الدعوة قد سبق الدعوة نفسها، من خلال سيرة نازك والهيئة التي قدّمت بها الذات إلى المجتمع الذي تدعوه الآن في مقدّمتها إلى المراجعة والتحديث.

فمنجز نازك الخاص بريادتها يُظلم حين يُدرس مُجزّءا. أي حين تُدرس المقدمة مستقلّة عن المتن الشعري وعن سيمياء السيرة والهيئة التي بدت عليها نازك في سلوكها الحياتي. ولكي يُفهم المنجز الريادي لنازك الملائكة ـ في تلك الحقبة من حياتها ـ فهما علميا حقيقيا لابدّ من أنْ يُنظر إليه من خلال أبعاده الثلاثة، نظرة كلّية لتتبيّن بجلاء ووضوح أهمّيته الحقيقية في مرحلته تلك. والمنهج الذي يقصر نظره في درس ريادة نازك على منجزها الشعري والنقدي دون غيرهما؛ يُخفق في تشخيص حقيقة المنجز وأهمّية نازك، بوصفها إيقونة حداثة في مجمل منجزها (منجز الهيئة والسيرة +الشعري+ النقدي) مثلما يخفق في تفسير الظاهرة. لأنّ المنجز بأبعاده الثلاثة يفسّر بعضُه بعضَه الآخر. فالمنهج غير

المناسب في درس ما، هو كالمنهج الذي يبيع المستوى العمودي من البحث لصالح المستوى الأفقي، فيتخلى عن العمق لصالح السطح. فعلى سبيل المثال، نجد في سيمياء الهيئة التي بدت عليها نازك في سلوكها انحياتي كاسرة ومتحدّية ومعبّرة عن ذاتها؛ هو صورة من صور كسر القيود في حياة الإنسان. ونجد في الثورة على هيمنة القافية الموحدة وكسر تسلّطها، والخروج على نظام العروض التقليدي ـ من خلال ما أنتجته من شعر ـ هو صورة ثانية من صور كسر القيود في حياة الإنسان. ونجد في الدعوة للثورة على نظام القافية الموحّدة وتقويض سلطتها والدعوة للخروج على النظام التقليدي في العروض من خلال أطروحات المقدمة التنظيرية؛ هو صورة ثالثة من صور كسر القيود في حياة الإنسان. وفي أنواع التعبير الثلاثة هذه (في الهيئة والشعر والتنظير) نقرأ الخروج على المؤسّس والتقليدي.

الباب الثاني

النسق والخطاب والأهمية

الفصل الأول

الأنساق الثقافية بين المهادنة والصراع

ولدت الحداثة بوصفها ((حركة فكرية جديدة في التاريخ الأوربي تقوم أساسا على محاولة إبدال المرجعية الفكرية التي تحكم السلوك الإنساني في الحياة))[١]. وفي ظل فكر الحداثة أصبح **العلم** هو المسند المعوّل عليه لقيادة الحياة الجديدة[٢]. لأن مبدأ استبدال المرجعيّة صار قانون الواقع الحداثي. فاستبدلت سيادة الأسطورة والأيمان، بسيادة الفكر الذي مصدره العقل[٣]. أي إحلال المتحرك المُنتِج محل المُنتَج الثابت. فالعــقل أداة الحداثة وملهمها، حتى صارت **العقلانية** الصفة المحتفى بها في الحداثة والمرجع المعوّل عليه[٤]. لأنّ العقل أداة المنجز العلمي ودليل الذات في سعيها لتحقيق ذاتها[٥].

ومن المميّزات الأخرى للحداثة إعلاء شأن **الـذات الفرديّة**، بل نجد من الباحثين من يعرف الحداثة بأنها ((حضور الذات في العالم))[٦] وفي الأدب، بوصفه فاعليّة إنسانية

[١] ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي، د. باسم علي خريسان، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م: ٢٨ .
[٢] ينظر: المصدر نفسه: ٤٠ .
[٣] ينظر: المصدر نفسه: ٥٥ .
[٤] ينظر: حالة ما بعد الحداثة ـ بحث في أصول التغيير الثقافي: ٥١ ، ٥٦ .
[٥] ينظر: ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي: ٥٢ .
[٦] فلسفة الحداثة، د. فتحي التريكي ود.رشيدة التريكي، دار الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٢م: ٢٥ .

مهمة، صارت الذات مرجعيّة الحداثة الأدبية[١]. وأُعلي من شأن الذات الفردية وصارت المحور الأهم في صنع التاريخ ومصدر المعرفة. وهذا استلزم تصوّرا جديدا للعلاقة بين تلك الذات وماضيها. وقد تمخّض عن هذا التصوّر إحداث **قطيعة مع ذلك الماضي**. لأنّ الأمر في أساسه يقوم على تصوّر مفاده أن ((ليس بإمكان الحداثة ولا برغبتها استعارة المعايير التي تسترشد بها من عصر آخر، إنها ملزمة باستخراج معاييرها من ذاتها))[٢]. فهي ليست في حاجة إلى ما هو قَبْلي. لأنّ الحداثة دائما هي وليدة ذاتها ولا تستمد وجودها من آخر[٣]. وأمر علاقة الذات الفاعلة بماضيها يشمل كل المرجعيات المألوفة فالحداثة ((تعمل على تأسيس مرجعية أخرى تجعل مما هو كائن مصدرا لما ينبغي أن يكون))[٤]. ومن هنا تنفتح الحداثة على فكرة **التجريب**. لذا تجلت حركة الحداثة واقعا ـ بصرف النظر عن خصوصيات واقع تطبيق الحداثة في المجتمعات المختلفة ـ من خلال ((تحرك شاسع وعام من عالم أبوي مقدس نحو عالم الابن أو الإنساني التاريخي، أو من الكامل المنسجم إلى المجرّح الناقص المتغيّر، أي من المرجع والنموذج إلى البحث والابتداع، من الحكمة والعقيدة إلى التجربة والمتاه))[٥]. وكل هذه التجليات لعالم الحداثة لا يمكن تصوّر تحققها واقعا وممارسة خارج فضاء الحريّة، والأيمان **بالحرية شرطا ومطلبا**. فأينما حلت الحداثة حضورا وموقفا من الوجود؛ استدعت الحريّة مستندا لها وشرطا من شروط إمكانية **التجريب**.

---

[١] المصدر نفسه: ٣٩.

[٢] القول الفلسفي للحداثة ، هَبرماس، ترجمة: د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٥م:١٦ .

[٣] المصدر نفسه: ٦٩.

[٤] ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي:٥٣ .

[٥] الحداثة أو عقدة جلجامش، د.خالدة سعيد: ، بحث ضمن كتاب الحداثة(٢) الوطني الاختلاف حداثة الآخر، مؤسسة عيبار، شتاء ١٩٩١م: ٥٣ .

ولأنّ اللغة طريقة التفكير وأداة الإنتاج والتغيير صار لزاما أن يتغيّر التصوّر الخاص باللغـة، لتصبح أداة ((إنتاج ونشر المعرفة عقلانية ،أيضا، وكي تكون اللغة عقلانية لابد أن تتسم بالوضوح، ولابد أن تعبر عن العالم الحقيقي المدرك الذي يلاحظ فقط، ويجب أن يكون هناك ترابط ثابت بين موضوع الدراسة وبين الكلمات المستخدمة للتعبير عنها))[١] وترتب على هذا انتقال اللغة من كونها بيانية إلى حال جديد، بأن تصبح **اللغة أداة تحليلية**[٢].

إنّ عناصر تشكيل الحداثة ليست عناصر افتراضية افترضها الذهن وسعى إلى تجميعها، أنّما هي عناصر يستدعي وجود بعضها وجود بعضها الآخر. لتشكّل منظومة عمل تتحرك متداخلة لإحداث التغيير الثقافي في الحياة. فالحداثة رؤية للحياة تتجاوز التأملات الفكرية أو التقنيات الجديدة المتجسّدة على سبيل المثال في كتابة الشعر، كتسخير الأساطير وتفعيل الرموز وإنتاج سيمياء جديدة ...الخ. فهذه يمكن أن تعدّ من مُفرَزات الحداثة وليست هي الحداثة بذاتها. إذ الحداثة بمعاييرها المنهجية الكليّة رؤية فلسفية للحياة نشأت في الغرب في عصره الحديث. غير أنّها تبقى من حيث الفضاء فكرة الإنسانية المتعددة التطبيقات والساعية إلى تحقيق حلم الإنسان في مرحلة من مراحل تاريخه؛ بتجاوز كلّ ما يراه معطّلا لانتماء الإنسان لوجوده الإنساني الطبيعي في الزمان والمكان.

والحداثة بهذا الوصف تبقى فكرة إنسانية يمكن أن تصل إليها أيّة حضارة إنسانية في مرحلة من مراحل نضج تاريخي معيّن. غير أنّ الحضارة الغربية وصلت إليها قبل

---

[١] ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي:٤٠ ـ ٤١ .

[٢] المصدر نفسه: ٥٥ .

غيرها بسبب توافر عناصر إنتاج الحداثة، وتوافر العوامل الدافعة إلى ضرورة التغيير. فكان لظهور الطاقات الفكريّة والعلميّة الدور المباشر كونها عناصر إنتاج الحداثة. التي هي نتاج طبيعي لنمو إمكانات الذات وارتفاع الإحساس بالفردانية. وكان لطغيان سيطرة الكنيسة وارتهان العقل والمقدّرات، وتغييب الذات الفردية،...الخ أهمية كبيرة في كونها أصبحت العوامل المحرّضة والمعجّلة في ولادة الفكر الحداثي. لأنّ الكنيسة كانت تمثّل القطب الجماعي المقابل لهذا القطب الفردي المتنامي. لذلك لوّنت الحضارة الغربية فكرة الحداثة بخصوصيتها الغربية بوصفها أول حضارة تنتج الحداثة في العصر الحديث وفق مواصفات منهجية وفكرية محددة.

وعلى الرغم من أن الحداثة هي الحداثة سواء أكانت غربية أم عربية وأن فكرة الحداثة العربية من حيث واقعها التاريخي هي صدى للحداثة الغربية إلا أن فرقا جوهريا يبقى قائما بين واقع الحداثة العربية وواقع الحداثة الغربية. وهو أنّ الحداثة الغربية قامت على مستوى جماعات في حين قامت الحداثة العربية على مستوى أفراد. وفي ظلّ هذا الفرق والاختلاف بين الواقع التاريخي للحداثتين صار الفرد المضاد للحداثة الغربية في الغرب يمثّل الشذوذ الثقافي عن القاعدة الاجتماعية. في حين أصبح العكس في المجتمعات العربية. فالفرد الذي ينادي بالحداثة يصبح شخصا شاذا وغير مرغوب فيه اجتماعيا. لذلك بقيت الحداثة العربية ساكنة غير متحركة وغير منتجة.

وبوجه مجمل، تبقى المرتكزات الأساسيّة لفكر الحداثة التي يمكن القياس عليها هي: **العقل ومنتجه العلمي** مستندا أساسا للفهم، وإعلاء شأن **الذات الفردية** وما

يقتضيه ذلك من إعلاء شأن **الحرية شرطا ومطلبا**. وما يترتب على ذلك من أن يكون **التجريب** طريق الذات الفاعلة وأداتها، فتحلُّ خبرة **الآن محل خبرة الماضي**.

وقيم الحداثة يمكن أن تتجلى في مفاصل مختلفة من النشاط الحياتي في فن العمارة وفي الاقتصاد وفي الثقافة والأدب ...الخ. فالحداثة ـ مثلا على مستوى اللغة ـ تدعو إلى ضرورة تغير وظيفة اللغة من كونها بيانية إلى كونها أداة **تحليلية تغييرية**. بل نجد عند بعض الحداثيين دعوات تبالغ في إحلال منطق العقلانية في كل شيء بما في ذلك لغة القصيدة ذاتها، لأنّه يجد القصيدة آلة مصنوعة من مادة الكلمات[1].

وليس بالضرورة أن يلتزم أديب من الأدباء التزاما حرفيا ببنود الحداثة وأصولها الغربية لكي ينطبق عليه وصف الحداثي. فثمّة مساحات معيّنة من الخصوصية الثقافية لكل ثقافة إنسانية يمكن أن تفرض حضورها لتسمح بتجسّد درجة الحداثة في واقعها الثقافي. ونظن أن هذا التصوّر هو الذي دفع بالدكتورة خالدة سعيد إلى إسناد البدايات الحقيقية لمرحلة الحداثة العربية في العصر الحديث إلى زمن أبعد من منتصف القرن العشرين، وهو الزمن الذي تجلت فيه الحداثة العربية في الشعر العربي. إذ تجد بدايات الحداثة ((في أعمال جبران وطه حسين وعلي عبد الرازق الذين يمكن اعتبارهم رواد الحداثة. ولا تقوم ريادتهم على مجرد الانشقاق، بل على كونهم قد ارتكزوا في انشقاقهم على مرجع عقلي أو ذاتي وأقاموا معايير جديدة منقطعين (طه حسين وجبران بالأخص) عن المرجعية القديمة))[2] وأقاموا ((مرجعين بديلين العقل والتجربة على أرض الواقع

---

[1] ينظر: حالة ما بعد الحداثة ـ بحث في أصول التغيير الثقافي: ٥١ .

[2] الحداثة أو عقدة جلجامش: ٦٣ .

التاريخي، وكلاهما إنساني ومن ثم تطوّري))[1] ومن ثَمّ وجدت أن حضور بندين رئيسين من بنود الحداثة الغربية في نتاج جبران وطه حسين وعلي عبد الرازق؛ أمرٌ كافٍ لاعتبارهما الرواد الأوائل للحداثة العربية المعاصرة. لأنّهم استبدلوا مرجعية الماضي بمرجعية **الـهُنا والآن**.

تجليات أبعاد الحداثة:

من خلال العرض السابق الموجز للخطوط الرئيسة والقيم الكليّة الكبرى لمفهوم الحداثة صار واضحا أن منجز نازك الملائكة في أربعينات القرن العشرين كان منجزا حداثيا بامتياز. فالمرجعية المعرفية المشكّلة للوعي ونوعه قد استبدلت في ذهن نازك من **مرجعية الماضي ومنجزه إلى مرجعية الحاضر ومنجزه**. وهذا تجلى في أبعاد المنجز الثلاثة: منجز الهيئة والسيرة والمنجز الشعري والمنجز التنظيري.

وفي منجزها تمّ الاستناد إلى **العقل** وما قدّمه، محرّكا وبانيا للذهن ووعيه على مستوى الإنجاز الحياتي من خلال السيرة العلمية والاهتمام بالعلوم والمعارف.. وقد تجلى الاستناد إلى العقل في المنجز التنظيري من خلال الركون إلى النظريات والمعارف العلمية (العقلية) الحديثة... وتجلى في المنجز الشعري من خلال أسئلة القلق التي جاءت متغلغلة فيه،ساعية إلى إجابات عقلية علمية خارج إجابات الماضي الجاهز.

والعنصر الآخر من عناصر الحداثة هو عنصر **التجريب** الذي جاء ممتدا في أبعاد منجزها الثلاثي. ففي منجز الهيئة والسيرة نجد هاجس التجريب حاضرا في تنوّع

---

[1] المصدر نفسه: ٦٥ .

الدروس التي كانت تتلقاها في التمثيل والموسيقى واللّغات... وفي مشاركاتها الكشفيّة... مثلما نجد التجريب والاعتماد على التجربة والمعاش مصدرا مهما من مصادر المعرفة ومستندا من مستندات الفهم في تجريب نظم الشعر بأكثر من تقنية، فتارة تنظم معنى من المعاني شعرا عموديا تقليديا، وتارة تنظم المعنى نفسه على هيئة قصيدة تفعيلة، لتكتشف ولتبين أهمية التجريب للوصول إلى الفهم والحقيقة. وأيضا نجدها تستخدم عنصر التجريب مستندا من مستندات إقناع المتلقي، في مقدمتها. فكانت تدعو المتلقي لِأن يمارس التجريب بنفسه. مثلما تجلى عنصر التجريب في منجزها الشعري الذي جاء ثريًا بالتعدد الهائل في الأوزان واستعمالاتها وفي تنويع القوافي وتشكيلاتها.

وتجلى عنصر إعلاء شأن **الذات** بوصفها محور اشتغال الحداثة وغايتها؛ في منجز نازك بأبعاده الثلاثة. فهي في منجز الهيئة والسيرة قدّمت الذات الفردية قيمة عليا لها موقف ثقافي مغاير للسائد الثقافي، ولها حضور مهم...كما قدمت الذات فاهمة عارفة مؤسِّسة للجديد من خلال التنظير. وقدّمت الذات ((عرّابا)) رائدا لإنتاج الجديد التطبيقي في المنجز الشعري متجلّيا في إنتاج قصيدة التفعيلة.

ولأنّها تؤمن **بتجربة الآن اللامستكملة والمفتوحة** على كل جديد، كانت أبواب ذهنها مفتوحة على الآخر الغربي ومنجزه. وتجلى سعيها إلى معرفة الآخر من خلال درس لغات الآخر والاهتمام بمنجزه العلمي. ليكون ذلك المنجز مفتاح تشكيل الذهن وتعميق وعيه الجديد. وفي منجزها التنظيري كان الآخر ومنجزه حاضرا ومعترفا بأثره على أكثر من صعيد. فتجلى، مثلا، بتسجيل تأثّرها بالشاعر أدكار ألان بو وبغيره من الشعراء والكتّاب. كما تجلى التأثّر من خلال التطبيق في منجزها الشعري، ولعلّ المثال الأكبر هو

مشاركة الآخر لها في إنجاز قصيدة التفعيلة من خلال التأثر به بشكل مباشر أو غير مباشر.

إنّ الحاضن الطبيعي للحداثة بما فيها الحداثة الغربية نفسها هو الجذر الكتابي. فلولا تعاظم الوعي الكتابي ما كان ممكنا لعناصر الحداثة أن تتبلور وتتفاعل بعضها مع بعضها الآخر. فالكتابيّة إعلاء للعقلاني على حساب العاطفي، وهذه فرصة العقل لممارسة نشاطه التأملي الذي يحفر في العقل نفسه. والكتابيّة فرصة الذات الفردية للنظر في ذاتها من خلال الاختلاء بذات الآخر مرسومة بحروف مكتوبة، يمكن تأمّلها ويمكن ،أيضا، إعادة التأمّل فيها. والكتابيّة تنتج فرصة النظر إلى التاريخ لا على أنّه حدث يمشي الآن، بقدر ما هو شيء حصل بشروط وهو مفصول عنّا. إذ يرشدنا والتر ج. أونج إلى أن تذكّر التاريخ في الثقافة الشفويّة يكون من خلال اللغة المنطوقة التي يسرد التاريخ من خلالها. وهذه اللغة تحيل على عالم الحدث التاريخي بوصفه مشحونا بالقوة[1]. وعليه فالمستمع إلى حكاية التاريخ مشافهة يتذكر/يستمع إلى التاريخ بمشاركة عاطفيّة، وكأنّه جزء من التاريخ. فيتشكل اللاوعي لديه ملتحما بالتاريخ.

وما يعمّق هذا اللاوعي لديه أنّ استخدام المفاهيم في الثقافة الشفوية يتم بقليل من التجريد، وبكثير من التجسيد، ((بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعاش))[2] في حين الاستيعاب الحقيقي للكتابيّة يفصل التاريخ عن القارئ فيصبح

---

[1] ينظر: الشفاهية والكتابية: ٩١ .

[2] المصدر نفسه: ١١٥ .

التاريخ حدثا منفصلا يمكن النظر إليه بموضوعيّة وبمعزل عن إحساس المشاركة. وهنا تبدو علاقة الحداثة بالثقافة الكتابية علاقة ترابط وثيق.

ومن هنا يبدو بوضوح عمق تغلغل عناصر الحداثة ذات البعد الكتابي ومفاهيمها؛ في البنية الذهنية لنازك الملائكة ومدى تمثّلها لقيم الحداثة بوصفها منظومة قيم ثقافية إنسانية قبل أن تكون منظومة قيم شعريّة ذات بعد فنـّي. ومن خلال ما تقدم فإنّ البحث يكون قد قوّض ضمنا الأسس التي قامت عليها بعض الأحكام أو الآراء التي تجد أن فهم نازك للحداثة كان فهما شكليا[1] فتجربة الحداثة عند نازك في أربعينات القرن العشرين كانت تجربة حقيقيّة وبأبعاد متعدّدة. فهي لا تقتصر على تجربة كتابة الشعر الحداثي بل تتعدى ذلك إلى التنظير لما ينبغي أن يكون عليه شعر الحداثة. وقبل هذا وذاك كانت تجربة نازك في الحداثة، تجربة الإنسان في سلوكه الحياتي وموقفه من الواقع وتعبيره عن ذاته تعبيرا صادقا. فجاء تمثّل قيم الحداثة والتعبير عنها بمختلف وسائل التعبير من جسد وفكر وصياغة شعر. والتعبير بهذه الكيفيّة المتعدّدة لهو أهمّ من أيّة تجربة ذهنيّة محضة تعيش على سطوح الأوراق، دون أن تجد طريقها إلى واقع الحياة. سواء أكانت تلك التجربة فلسفة أم شعرا...أم غير ذلك. لقد قدمت نازك أنموذج الحداثة المدنية التي بدت فيها منسجمة مع ذاتها ومعبرة عنها بعفوية وصدق.

إنّ الانتقال من القصيدة التقليديّة العموديّة إلى قصيدة التفعيلة، هو في حقيقته الثقافية تحوّل من نسق ثقافي إلى نسق ثقافي آخر، واستجابة لتمدد عروق الثقافة الكتابيّة على حساب قيم الثقافة الشفوية. فالقصيدة العمودية التقليدية هي نتاج لثقافة شفوية

---

[1] ينظر مثلا: شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد: ٥٧ .

وهي تعبير عن الجماعي والحماسي... وهي في صورتها الحديثة تكريس لقيم ثقافة شفويّة تعتمد على القوة والمركزيّة، في حين أن قصيدة التفعيلة هي استجابة لنسق الثقافة الكتابيّة.

فالثقافة الكتابية متضمّنة لنمو الذات الفردية وتصاعد الرغبة في التعبير عن فرديتها، وخفوت حدّة الصوت ((صلابة الوزن في تماثلات الأشطر...))، والميل إلى العقلانيّة والتأمل... الخ وثقافتنا المعاصرة تتساكن فيها أنساق شفوية وأخرى كتابيّة، يعلو هذا النسق أو ذاك بحسب الرقي الاجتماعي والثقافي لكل مرحلة زمنيّة ضمن إطار عصرنا الحديث.

ونحن حين نقول بأن التحوّل الثقافي من الشفوي إلى الكتابي هو العامل الأساس المسؤول عن كتابة قصيدة التفعيلة في نهاية أربعينات القرن العشرين؛ لا نعني بهذا أنّ الثقافة في بدايات القرن العشرين كانت شفويّة ثم تحوّلت في الأربعينات إلى ثقافة كتابية. فثمّة مَنْ درس الشعر الجاهلي نفسه الذي يُعدّ شعرا شفويا بامتياز، ووجد فيه تواشجا بين الشفوية والكتابية، أو في الأقل وجد فيه نسبة من الوعي الكتابي[1]. فالمسألة تتعلق بنسب هيمنة الأنساق الثقافية وكثافة حضور قيمها.

ولعلّ هذه العلاقة بين النسقين الشفوي والكتابي وتصارعهما قد تكشف لنا إمكانيّة هيمنة نسق الثقافة الشفوية في عصر قد لا يبدو معقولا على وفق منطق التقدّم الحضاري أن تسود فيه تلك الثقافة. فالآن (في القرن الحادي والعشرين) يسود في الثقافة العربية ـ

---

[1] ينظر: الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنّا عز الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م: ٩٨.

وفي الثقافة العراقيّة تحديدا ـ النسق الثقافي الشفوي، بفعل تحديات ثقافية وعوامل عديدة لا مجال للخوض فيها في هذا البحث. فعلى الرغم من كلّ ما راكمته الثقافة الكتابيّة نجد الاستجابة للشفوية حاضرة بحدّة. وإنّ إطلالة على مشهد المنجز الشعري الآن تكشف عن هذا الكم الكبير من الشعر العمودي، الذي هو في الحقيقة استجابة لزهو النسق الشفوي وعلوّه على النسق الثقافي الكتابي.

ما قبل الحدث:

لم يكن الديوان الحدث ((شظايا ورماد)) الديوان الأوّل لنازك، بل سبقه ديوان ((عاشقة الليل)) الذي صدر عام ١٩٤٧م. فكان أوّل ديوان شعر يصدر رسميا لنازك الملائكة.

غير أن نازك كانت قد كتبت ديوان شعر هو عبارة عن مطوّلة شعرية بلغت ألفا ومائتي بيت من الشعر. ولم تنشر هذا الديوان إلا بعد أربعة وعشرين عاما من كتابته، أي في عام ١٩٧٠م. ولم يُنشر مستقلا، بل جاء ممثّلا لثلث ديوانها ((مأساة الحياة وأغنية للإنسان)). وجاء في المقدمة التي كتبتها نازك لديوانها أن الديوان يضم ثلاث قصائد كُتبت في ثلاثة أزمنة مختلفة، أو لنقل أنه يضم ((ثلاث صور شعرية لقصيدة واحدة. أولها قد نظم بين سنة ١٩٤٥و ١٩٤٦، وثانيها قد نظم في سنة ١٩٥٠، وثالثها متأخر التاريخ حتى عام ١٩٦٥))[1] فالثلث الأول من الديوان وهو الذي انتهت من كتابته عام ١٩٤٦م

---

[1] مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطولة شعرية، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٠م: ٥ .

جاء تحت عنوان ((مأساة الحياة)) والثلث الثاني من الديوان جاء تحت عنوان ((أغنية للإنسان ١))، وجاء الثلث الثالث تحت عنوان ((أغنية للإنسان ٢)). وتجد نازك ـ وهو كذلك واقع الحال ـ أن كل صورة من الصور الثلاث للقصيدة يمكن أن تُعدّ قصيدة مستقلة بذاتها[١]. ولا يخدش هذه الاستقلالية سوى ذلك التصرف الجزئي والمحدود في نقل بعض الأبيات من قصيدة إلى أخرى، وجدت فيها الشاعرة أن تلك الأبيات القديمة مازالت ترضي ذوقها على الرغم من مرور الزمن وما يفرضه من تغيير[٢].

وعلى الرغم من أن ((مأساة الحياة)) القصيدة/الديوان لم ينشر إلا في عام ١٩٧٠م إلا أنّنا نعدّه الديوان الشعري الأول لنازك، لأنّ الشاعرة تُسجّل في مقدمتها أنّها كتبت هذه القصيدة ((عام ١٩٤٥ ـ وكان عمري إذ ذاك اثنين وعشرين عاما ولم يكن ديواني الأول ((عاشقة الليل)) قد ظهر إلى الوجود أو طبع))[٣]. ومعنى هذا أنّ ((مأساة الحياة)) هو الديوان الأوّل لها الذي تعترف بأقدميته وتوافق على نشره، حتى وإن كان لم ينشر إلا عام ١٩٧٠م، أي بعد أربعة وعشرين عاما من صدور ديوانها الأول ((عاشقة الليل)). وتقول نازك بأنّها نشرت القصيدة/الديوان ((مأساة الحياة)) كما هي، لأنّها تمثّل الصورة الأولى من صور القصيدة الثلاثة، التي تكوّن منها الديوان ((مأساة الحياة وأغنية للإنسان)).

ومن المفيد أن نذكر هنا أنّ إعلانا قد نُشر في نهاية ديوانها الأول ((عاشقة الليل)) المنشور عام ١٩٤٧م؛ يُعْـلِم القرّاء بقرب صدور ملحمة شعرية للشاعرة نازك الملائكة. وهذا نص

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٥ .

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥ .

(٣) المصدر نفسه: ٦ .

الإعلان: ((قريبا يصدر للشاعرة ((مأساة الحياة)) ملحمة شعرية في ألف ومائتي بيت))[1].

وبناءً على ما قدمنا من شرح لملابسات كتابة القصيدة/الديوان ((مأساة الحياة)) فإننّا نعدّه الديوان الحقيقي الأول لنازك الملائكة. وإننا سوف نستثني في هذا الموضع من الحديث القسمين الثاني والثالث من ديوان ((مأساة الحياة وأغنية للإنسان)). وعليه فإنّنا سوف نسجّل بعض الملاحظات على هذا الديوان التي نجدها تمثّل إرهاصا بدرجة ما؛ لحضور النسق الكتابي في حقبة منتصف الأربعينات وهي بدايات نضج التجربة الشعرية لدى نازك.

وأولى الملاحظات أنّ هذه القصيدة/الديوان التي بلغت ألفا ومائتي بيت، **لم تلتزم فيها بنظام القافية الموحدة**، وإنما اعتمدت الشاعرة على التسميط على هيئة الدوبيت، معتمدة قافية موحدة لنهاية كل بيتين. والقصيدة/الديوان اعتمدت على بحر الخفيف صيغة لها.

وتشرح نازك في مقدمتها سر تمسّكها بهذا البحر: ((إنني رأيت هذا البحر أكثر ملائمة للمطوّلات فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث. ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنمكّن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطّع))[2]. إنّ استخدام نازك لهذا البحر إنما يحمل **دافعا نثريا**، فهذا **البحر** يوصف بكونه بحرا متدفقا. وهو **تاريخيا مرتبط بالبيئة المدنية والترقيق**، وأنّ فحول الشعراء الملتزمين

[1] عاشقة الليل، نازك الملائكة، مطبعة الزمان، بغداد، ط١، ١٩٤٧م: الورقة الأخيرة بعد انتهاء فهرس الديوان.
[2] مأساة الحياة وأغنية للإنسان: ١٨ .

بالنهج القديم في نسج الشعر العربي قد تجنبوا النظم في هذا البحر، فلم يكن من بحور الفرزدق أو جرير أو الأخطل، مثلا[1]. وهذا يمثّل **إرهاصا للنثرية/الكتابيّة** كانت سابقة الانغراس في نفسها قبل كتابة قصيدة التفعيلة عام ١٩٤٧م.

وما سجلته نازك من شرح لسبب استخدامها بحر الخفيف في أنّه يسمح بالعبارة الطويلة فهو كلام غاية في الأهمية. لأنّ العناية بالجمل الطويلة يعني الانتقال من **أن** يكون الصوت/الصيغ الموسيقيّة هو الأساس في الشعر، إلى أن تكون **الفكرة هي الأساس**. وهذه سمة كتابيّة ومؤشّر له دلالة مهمّة على تمدّد درجة من درجات النسق الكتابي في نفس نازك. وفي هذا الموضع من البحث نجد أنفسنا مضطرين للاستعانة **بمعلومات** سترد في صفحات لاحقة من البحث، غير أنّ السياق يحتم هنا التبكير في الإشارة إليها. وهي أن أعلى نسبة من نسب استعمال الأبحر الشعرية في ديوان ((عاشقة الليل)) الذي نُشر في منتصف العام ١٩٤٧م كانت للبحر الخفيف، الذي نحن بصدد الحديث عن صفاته النثرية ومناسبته للروح المدنية. ولم تمض أشهر قليلة على صدور هذا الديوان حتى كتبت نازك قصيدتها الحداثية الأولى((الكوليرا)). فما معنى كل هذا؟؟. هذا معناه أنّ في الحقبة الزمنية المحيطة بكتابة قصيدة التفعيلة كان النسق الكتابي القار واسع التمدد في الذات، وأنّ تجربة الكتابة المركّزة والكبيرة والمضغوطة في زمن قصير عام ١٩٤٦م، كانت من بين العوامل المهمة التي رسخت النسق الكتابي في الذات. فقد أوضحنا في الفصل الأول من الباب الأول أن قصيدة مأساة الحياة المؤلّفة من ألف ومائتي بيت كانت قد كتبت في ستة

---

[1] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١ : ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

أشهر من الانقطاع للكتابة الذاتية. وهذا يشرح أهمية ((مأساة الحياة)) وفضلها في ولادة قصيدة التفعيلة.

لقد كُتبت ((مأساة الحياة)) مجزّأة تحت عناوين مختلفة. فالقصيدة تمثّل رحلة بحث وتفتيش وتقصٍ عن مفقود، له اسم وليس له وجود وهو ((السعادة)). ورحلة البحث هذه تشمل سؤال المتنوع بكل ممكناته: الأفراد، الجماعات، الشرائح، الأماكن...الخ. لذلك تأتي القصيدة /الملحمة/ الديوان، مقسّمة إلى موضوعات جزئيّة وتحت عناوين كثيرة، منها: آدم وحواء، مع الأشرار، عند العشاق، بين الفنانين، مأساة شاعر، على تل الرمال، بين قصور الأغنياء، في الريف، ...الخ . وهذه الطريقة في تقسيم الشعر للسيطرة على مناقشة الموضوع وتناوله من جوانب عدّة؛ إنما تدفع بالشعر من حافة الوجدانيات إلى الفضاء الموضوعي. وهذا إرهاص من إرهاصات النسق الكتابي.

ويلاحظ على هذه القصيدة/الديوان، تلك الكثرة في الأسئلة المبثوثة فيها. تقول في تشخيص حالة الحيرة والتساؤل:

أبداً تنظرين للأُفق المجـــــهول حيرى فهل تجلّى الخفيُّ [1]

وتقول متسائلة عن الموت والمصير المجهول:

أبدا أسأل الليالي عن المو ت وماذا ترى يكون المصير [2]

---

[1] مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطولة شعرية: ٢٢ .

[2] المصدر نفسه: ٢٦ .

وتتجلى صياغة مضمونيّة مهمّة لعلاقة المعرفة بواقع الإنسان:

نحن هل نحن في الوجود سوى الجـــهل مَصُوغا في صورة الإنسانِ؟[1]

وما ينبغي أن يُذكر هنا أن القلق الوجودي لم يبرز بالدرجة نفسها التي وجدناه بارزا فيها في الديوان الحداثي ((شظايا ورماد)). إذ القلق والحيرة هنا تجد لها ملاذا حول الله. فالربّ مازال المرتجى في الإجابة عن أسئلة القلق، وما زال المُناجى، على الرغم من كل الحيرة والقلق والبحث عن المجهول:

جئتك يا ربِّ تحتَ ليلِي الطويلِ الـمرِّ أبكي حزني وحزنَ الوجودِ

حين ضاقتْ بي الحـياةُ وأسلمـــتُ قيادي لليأس والتـنكيـدِ [2]

فحين تُسد نوافذ الإجابة الممكنة في الأرض يتجه السائل/الشاعرة إلى السماء، من خلال المناجاة والتضرّع. ويلاحظ أنّ الاتجاه إلى السماء (الملاذ) يحضر بكثافة عالية في الصفحات الأخيرة من القصيدة/الديوان. وهذا له صلة بالترتيب السردي لجغرافية البحث عن السعادة. فبعد السؤال في مختلف أماكن الأرض؛ بيئة وإنسانا ...الخ دون العثور على إجابة الاطمئنان، تكون الوجهة نحو السماء ويكون الإيمان بالله حاجة طبيعية:

فلنلذْ بالإيمانِ فهو ختامُ الـــــيأسِ والدمعِ والشقاءِ المـريرِ

يمسَحُ الأعينَ الحزينةَ من أد معها الهامراتِ في الديجورِ[3]

---

[1] المصدر نفسه: ٦٤ .

[2] المصدر نفسه: ٢٣٤ .

[3] المصدر نفسه: ٢٣٦ .

يبرز في ((مأساة الحياة)) ذلك **الموقف الذاتي الفردي** لنازك من الوجود، فليس في هذه القصيدة/ الديوان مدح أو هجاء أو قصيدة مناسبة..الخ إنما ديوان شعر يعبّر عن الوجود من خلال رؤية ذاتية خاصة وهذا تعبير عن رؤية حداثية لمفهوم الشعر. فالشعر في تجربة نازك في هذه القصيدة أداة تستثمرها الذات للتعبير عن وجودها وإحساسها الفردي خارج نطاق المنافع الشخصية التي يمكن أن يُستثمر الشعر التقليدي للوصول إليها.

وفي هذا الديوان نجد الاهتمام بالبعد **الفكري**، ولا نجد لعنصر التجريب الموسيقي حضورا فاعلا. فالقصيدة/الديوان على وزن واحد، وتعتمد على التسميط مفتاحا من مفاتيح التحرر من القافية. لتتاح فرصة التركيز على المضمون دون الانشغال بالبحث عن القوافي الملائمة، فالقصيدة طويلة ويناسبها هذا النظام. ففي هذه المرحلة المبكرة من تجربتها الشعريّة نجد **للفكر أولويّة أولى**. فهي مشغولة بالفكر أكثر من انشغالها بالصوت. والانشغال بالفكر مُنْتَج الكتابي. أي أن النسق الكتابي كان حاضرا بقوة في منتصف الأربعينات، وهو زمن كتابة الديوان.

وفي القسم المخصص لشرح مأساة الشاعر تفصح نازك عن آلام الشاعر وحرمانه ويتجلى بوضوح أبعاد **التجربة الحياتيّة** لنازك المتسمة بالإحساس بالحرمان والمشغولة بالفكر والمحاطة بأجواء **العزلة وفردانيّة الذات**. نقرأ مثلا:

أفليس الشحوبُ والألمُ العا صرُ نبعا للشعر والألحانِ

أو لا تقنع الحياةُ من الشا عر باللحن في حِمى الحرمان؟

فيم كان الصراعُ يبعثه القلـــبُ إذنْ فيم؟ فيم لا يطمئـنُّ

فيم يأبى الحياةَ في وحشة العُز   لِةِ والفكر فيم يمـضي يئـنُّ؟[1]

ومن الباحثين من نقّب في ينابيع قصيدة مأساة الحياة المكتوبة في منتصف الأربعينات ليجد ثلاثة ينابيع كبرى مؤثّرة في إنتاج هذه القصيدة، وهي: قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي ـ على الرغم من أن نازك غيّبت هذا التأثر ولم تشر إليه ـ ، ورباعيات الخيام، وقصيدة توماس كري ((مرثية في مقبرة ريفية))[2]. وهذا يعني أن بواكير أعمال نازك الشعرية بدأت بــ**تأثير ثقافي وفني متنوع ومفتوح**.

ديوان ((عاشقة الليل)) وجذور التململ:

الفعل الشعري ـ شأنه شأن المنجزات الأخرى للذات ـ خلاصة حركة النسق داخل الذات. وهذا يشمل صراع الأنساق الفرعية نفسها. إذ يصعب تصوّر تفرّد نسق فرعي واحد بصفاء داخل الذات. فدائما ثـمّة صراعات نسقيّة محتدمة في الذات، تفرزها التجربة الإنسانيّة وحركة الذات في واقعها وما يُضاف إليها من خبرات.

فهناك أنساق قبْلية سابقة لوجود الجسد تنتمي إلى مشتركات الطبيعة الإنسانيّة، يضاف إليها أنساق الأسرة المُنشِّئَة والمجتمع الذي ينتمي إليه الإنسان، وهنالك أنساق، مُضافة إلى كل ما سبق، مصدرها حراك الجسد وفعّالياته الحياتية من خلال علاقاته بواقعه. وحين نقول حراك الجسد لا نعني به الجسد المادي معزولا عن الذات. إنما نقصد الجسد مُختزِلا

[1] المصدر نفسه: ١٢١ ـ١٢٢ .

[2] ينظر: المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠: ٤٨.

ومُختزِنا لخلاصة أنساق الذات، ممثّلة بسيطرة نسق بعينه في زمن بعينه. وما بروز ما يوصف بالسلوك الإزدواجي أو المنجز الدال على الإزدواج؛ إلا مظهر من مظاهر تعدد الأنساق وصراعها داخل الذات.

ففي أحيان معيّنة يطغى نسق فرعي مضاد على نسق آخر، استجابة لعوامل خارجية، كأن تكون موجة طاغية من تيار ثقافي معيّن قد تحفّز نسقا خاملا في الذات. وقد تكون استجابة لعوامل داخليّة (نفسيّة واعية أو لا واعية فترجّح نسقا على نسق آخر داخل الذات). حين نتجاوز المفهوم الاجتماعي للذات التي تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت؛ وننظر إليها من جهة مفهومها الشعوري. أي الذات الشعوريّة التي يمكن أن تختزن أنساقا سابقة ممتدة من الماضي عبر الحاضر مرورا إلى المستقبل وأحلامه فالذات حاضن الأنساق وموطنها. والأنساق قد تخبو وتنام، أو تتحجّم وتضعف فتنـزوي لكنها لا تموت. فهي ممتدة وتعرب عن نفسها بصور مختلفة، بحسب حضور أو غياب ضغط العوامل الخارجية والداخلية التي ذكرنا.

إن هذا التصوّر لوجود أنساق مضادة في حالات خمود أو توهج؛ يساعدنا على تفسير وجود قصيدة تقليدية جنبا إلى جنب قصيدة التفعيلة في ديوان نازك الملائكة ((شظايا ورماد)). فالنسق الشفوي لم يمت تماما في ذاتها حين ولد النسق الكتابي ونما وفرض حضوره، حين اكتملت أدوات القول الفنيّة، ووجدت القصيدة ذاتها في شكلها الجديد، بعد أن انفتحت ذات الشاعرة على منجز الآخر، ممثّلا بشكل قصيدة أدكار ألان بو وقصائد غيره من الشعراء. بل حين تمثّلت الذات القيم الشعرية الفنيّة للآخر على صعيد التطبيق، وأيضا، على صعيد الزخم الدافع من القيم التنظيرية الجديدة للأدب ومعناه، ودوره في

الحياة، وتعبيره عن الذات، وعلاقته بالواقع...الخ؛ وكل هذا جاء وافدا من ثقافات أخرى ولاسيما الثقافة الانكليزية.

ومن الأهمّية بمكان أن نبيّن أن القصيدة التي نَصِفُها بالتقليدية في شعر نازك في تلك المرحلة هي في حقيقة أمرها **لم تكن تقليدية بشكل تام**. فقصائدها التي نتحدث عنها بوصفها مُمثِّلة لمنجز النسق الشفوي القار في الذات، لم تكن ملتزمة بقافية موحدة في كل القصيدة. فهي قصائد ذات شطرين ولكنها منوّعة القوافي. وفي تنويع القوافي هذا إخراج لجزء من صفة التقليدية. أي تخفيف من طبيعة النسق الشفوي القار. وإنّ أحد مصادر شفويتها هو ذلك الولع بموسيقى الشعر الذي لم تعرف لذاتها فكاكا منه على امتداد مراحل حياتها.

وهذا التصوّر لعلاقات الأنساق الثقافيّة المتساكنة وحركتها في الذات؛ من خمول أو توهج أو مزاوجة ...الخ نجده واضحا حين المقارنة بين منجزها في ديوان ((شظايا ورماد)) ومنجزها في الديوان السابق له ((عاشقة الليل)). فقد أصدرت نازك الملائكة هذا الديوان عام ١٩٤٧م وضمّ أربعين قصيدة، أضافت إليها نازك قصيدتين ترجمتهما عن الشعر الانكليزي. الأولى قصيدة للشاعر ج. ك. بايرون والثانية قصيدة للشاعر توماس كري. وقد اختارت للقصيدتين بحر الخفيف واختارت في تقفيتهما نظام الرباعية. ونحن سنعدّ القصيدتين نتاجا شعريا لنازك الملائكة لأنّنا نركّز الدرس هنا في الحفر في البعد الموسيقي لمنجز نازك، وهاتان القصيدتان عبّرتا عن بعض ملامح المزاج الموسيقي في تجربة نازك الشعرية في تلك المرحلة.

إنّ مقاربة ديوان ((عاشقة الليل)) ييسّر لنا رصد مسيرة التحوّلات الموسيقيّة التي طرأت على المزاج الموسيقي/الثقافي لنازك، والتي أفضت إلى كتابة قصيدة التفعيلة عام ١٩٤٧م ثم الانفتاح على عالم قصيدة النثر بشكل واسع في ديوان ((شظايا ورماد)).

استخدمت نازك في ديوانها ((عاشقة الليل)) سبعة بحور شعرية، وهذه نسبها في الاستخدام: لكل من بحري الخفيف والرمل نسبة ٢٨,٥ %، و نسبة بحر الكامل ١٩%، ولكل من بحري المتقارب و السريع نسبة ٩,٥ %، ولكل من بحري الطويل ومخلّع البسيط نسبة ٢,٥ %.

وما يُلاحظ على هذه المعطيات الإحصائية تلك النسبة الضعيفة جدا لحضور بحري الطويل ومخلع البسيط. إذ استخدمت نازك كل بحر من البحرين المذكورين مرّة واحدة فقط، ولم تعد إلى استخدام أيّ منهما مرة أخرى، لا في الديوان الأوّل ولا في الديوان الثاني.

غير أن الملاحظة الأهم التي تبرز من خلال المقارنة بين المعطيات الإحصاء الموسيقي الخاص بديوان ((عاشقة الليل)) والمعطيات الإحصائية التي توصلنا إليها من ديوان ((شظايا ورماد)) وسجّلناها في الفصل الثالث من الباب الأوّل؛ هي بروز بعض التحوّلات في المزاج الموسيقي في تجربة نازك الملائكة. ويلاحظ أن بعض تلك التحوّلات كانت تحوّلات حادة. فبحر المتدارك (الخبب) يحتل في ديوان ((شظايا ورماد)) المرتبة الأولى في نسبة استخدام البحور إذ بلغت نسبته ٢٨%. في حين أن هذا البحر جاء وافداً على الديوان، لأنّه لم يكن مستعملا في ديوانها الأوّل ((عاشقة الليل)).

وجاءت التحولات الأخرى أقل حدة، كزيادة الاعتماد على بحر المتقارب، فبعد أن كانت نسبة استخدامه في ديوان ((عاشقة الليل)) ٩,٥ % أصبحت في ديوان ((شظايا ورماد)) ٢٢%. ومن تلك التحوّلات ما كان نقصا في نسبة استعمال بعض البحور مثل بحر الخفيف. فبعد أن كان في ديوان ((عاشقة الليل)) ممثلا بنسبة ٢٨,٥ % أصبح في ديوان ((شظايا ورماد)) ممثّلا بنسبة ٩,٥ %. ومثل هذا بحر الرمل فبعد أن كان ممثلا بنسبة ٢٨,٥ % أصبح لا يتجاوز تمثيله ١٥,٥ %.

وظهر من خلال الإحصاء حالة ثالثة، وهي أن بعض الأبحر ظل محافظا على تطابق نسبته في الديوانين أو كان قريبا من التطابق. كالبحر السريع الذي بقي ممثلا بنسبة ٩,٥ % في كلا الديوانين، وبحر الكامل الذي ظلّ قريبا في نسبة الاستخدام في كلا الديوانين. ففي ديوان ((عاشقة الليل)) كان ممثلا بنسبة ١٩% وفي ديوان ((شظايا ورماد)) أصبحت النسبة ١٥,٥ % وهي نسبة متقاربة جدا.

ولاستكمال التوصيف علينا أن نذكّر بملاحظة ـ سبق ذكرها ـ ولا يخلو ذكرها هنا من أهمية، وهي أن هنالك بحرين استعملا عرضا مرّة واحدة في ديوان ((عاشقة الليل)) ثم استبعدا تماما في ديوان ((شظايا ورماد)) وهما بحر الطويل وبحر مخلع البسيط. ويمكن أن ترسّخ هذه الملاحظة تصوّرنا الخاص بتغلغل **هاجس التجريب** في عمق تجربة نازك الشعريّة، فهي قد تجرب بحرا ثمّ لا تعود إليه، حين لا تجده قريبا من النفس أو تجده عاجزا عن النقل والتعبير في تلك اللحظة أو المرحلة.

غير أنّ أهمّ ما يُلاحظ على مستويات التحوّل التي نتحدث عنها هو وفود بحر المتدارك (الخبب) على ديوان ((شظايا ورماد)) بعد أن كان غائبا تمام الغياب في تجربتها الشعرية الأولى ((عاشقة الليل)). فمن هو بحر المتدارك هذا الذي حلّ طارئا على ديوانها الحداثي؟.

يصف الدكتور عبد الله الطيب المجذوب بحر المتدارك (الخبب) قائلا: ((الخبب بحر دنيء للغاية (...) وقد أهمله الخليل، وأظنه تعمّد ذلك، واستدركه عليه سعيد بن مَسْعَده الأخفش. ولا يصلح لشيء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلُق نوعا من الهستريا))[1] ونظنّ أنّ الإحساس بدناءة هذا البحر لدى الدكتور المجذوب مرتبط بالإحساس بشعبية هذا البحر وعدم رسميته، من حيث انعدام الأبّهة والاستقرار الموسيقي الموحي بالتوازن. ولعلّ في إحساس المجذوب بقايا من النسق الثقافي الذي دفع الفراهيدي إلى إهمال هذا البحر. وهذا بعينه ما نود إبرازه. وهو أن نازك الملائكة بتجربتها الشعرية في ديوانها ((شظايا ورماد)) قد انتقلت مرحلة صوب التعبير عن الحياتي والمعاش من خلال الشعر. وهذا الانتقال كان علامة من علامات حداثة نازك التي اتسمت بكونها **حداثة حياتيّة إنسانيّة**.

ويخلص الدكتور المجذوب إلى أن هنالك بعض البحور ومنها الخبب ((لا يصلح فيها النظم إلا لمجرد الدَّندنة والترويح عن النفس بجرَسْ الألفاظ))[2]. وهذه الملاحظة تدعّم تصوّرنا السابق الذي توصّلنا إليه في الفصل الأوّل، وهو أنّ نازك الملائكة كتبت ديوانها ((شظايا ورماد)) وهي في المرحلة التي وصفت فيها نفسها بأنّها كانت تعيش حالة من

---

[1] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١: ٨٣ .

[2] المصدر نفسه: ١: ٨٧ .

العزلة، والتي أرجعنا بعض أسباب تلك العزلة إلى أنساق التحوّل الثقافي الكتابي الذي كانت تمرّ به نازك.

تحوّلات القافية:

تجسد نازك من خلال علاقتها بالقافية ـ في ديوانها ((عاشقة الليل)) ـ ميلها إلى **الابتعاد عن القافية الموحدة التقليديّة**. فلم ترد في الديوان سوى قصيدة واحدة اعتمدت فيها نازك على نظام القافية الموحدة في القصيدة. وهي قصيدة ((جزيرة الوحي)). على الرغم من كون هذا الديوان يمثّل التجربة الشعرية الأولى المبكرة[١]. وإنّ كل ما استخدمته من تقفية لقصائدها كان يعتمد على تنويع القوافي في القصيدة الواحدة فكانت قصائدها تعتمد التسميط. وإنّها في تسميطها قد تنقّلت بين نظام خاص للتقفية[٢] والثلاثية[٣] والرباعية[٤] والخماسية[٥] والسداسية[٦] والثمانية[٧]، واستعملت الدوبيت، أيضا. وكان استعمال الدوبيت بنوعين؛ نوع اقتصرت فيه على توحيد القافية النهائية للبيتين[٨]، ونوع تجاوزت فيه القافية النهائية الموحدة بين البيتين إلى توحيد قافية خاصة بين الشطرين الأول والثالث في الدوبيت. أي استخدام قواف داخليّة وأخرى خارجيّة[٩].

---

(١) ينظر: عاشقة الليل:٨٠ .
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٨٩ .
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٩ .
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦ .
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٥٧ .
(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٩٨ .
(٧) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠ .
(٨) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦ ، ٦٤، ١٠٩ .
(٩) ينظر: المصدر نفسه: ٦ ،٣٢، ٤٤، ٦٩، ١٢٣ .

وعلى الرغم من أن نسبة الاتكاء على نظام الرباعية في قوافي قصائدها في هذا الديوان بلغت حوالي ٦٠ % وهي النسبة الكبرى التي لا تنافسها فيه نسبة أخرى؛ إلا أنّ نازك جرّبت ثمانية تشكيلات أخرى من القوافي. وهذا يكشف مدى تغلغل عنصر **التجريب** بوصفه قيمة ثقافية راسخة في البنية الذهنيّة لنازك، مثلما يكشف **ميلها المبكّر للخروج على الرسمي من القافية التقليدية**.

ولم نعثر من خلال البحث والمتابعة على أية إشارة تاريخية تشير إلى أن قصيدة من قصائد ديوان ((عاشقة الليل)) قد كُتبت قبل عام ١٩٤٥م. وهذا لا يعني بالضرورة أن نازك لم تكتب الشعر قبل عام ١٩٤٥م، فنازك كتبت الشعر وهي في دار المعلمين العالية وكانت تساهم في إنشاد بعضه في بعض المناسبات؛ وما نعنيه من إيراد هذه الملاحظة هو أنها ترجح أن يكون ديوان ((عاشقة الليل)) قد ضم قصائدها التي كتبت في الأعوام ١٩٤٥ م،١٩٤٦ م، ١٩٤٧ م، وهذه الأعوام الثلاثة هي موضع عنايتنا في رصد التحولات الحاصلة.

وثمّة أمر يبدو غريبا في سياقه، وهو ورود استشهاد بمثال شعري في المقدمة التي كتبتها إحسان الملائكة الأخت الكبرى لنازك؛ لديوان ((عاشقة الليل)) بتاريخ ١/١٠/١٩٤٧م. إذ استشهدت إحسان بنص شعري هو جزء من قصيدة ((صراع)) التي لم تُنشر أصلا في هذا الديوان الذي تقدم له إحسان، وإنما نُشرت هذه القصيدة في الديوان التالي، ونعني به ديوان ((شظايا ورماد)). والنص هو:

أحبّ وأكره ...مـاذا أحـب   وأكره؟ أي شعور عجـيب؟

وأبكي وأضحك... ماذا ترى   يثير بكائي وضحكي الغريب؟

أريـد وأنفر.. أي جنـــون حـياتي؟ أي صراع رهيب؟

لماذا أغـني؟ لماذا أعيـش؟! ومن ذا أصارعه؟! من يجيب؟[١]

فماذا يعني هذا الذي نتحدث عنه، من أن بعض الأبيات الشعرية ترد في مقدمة ديوان لم تنشر فيه تلك الأبيات، وإنما نجدها منشورة في ديوان لاحق بعد عامين؟. قد يعني هذا أن هذه القصيدة كانت مكتوبة قبل عام ١٩٤٩م وهو عام صدور الديوان الأول وأنّ نازك أجّلت نشرها لتكون في ديوانها التالي ((شظايا ورماد)). ولكن ماذا يعني هذا لنا مرة أخرى؟ هل هو سهو من الشاعرة ومن أختها التي كتبت مقدّمة الديوان؟.

ليس مستبعدا أن يكون هذا السهو قد حصل. فنازك الشاعرة وأختها المقدّمة لديوانها يعشن في بيت واحد، ولعل أوراقا وقعت بيد الأخت المقدّمة حسبتها من الديوان وهي ليست منه، فاستشهدت بالأشعار التي فيها. ولعل احتمالا آخر يمكن أن يكون قد حصل، وهو أنّه كان مقررا لهذه القصيدة المُستَشهَد ببعض أبياتها أن تُنشر في هذا الديوان، ثم لسبب ما أُجّل أمر نشرها، لتكون في الديوان اللاحق. ولكن المقدمة كانت قد كتبت، ولم تتنبّه الأختان (الشاعرة والمقدمة) إلى ذلك التأجيل.

وإن ما يشجّع على تصوّر حصول السهو هو إننا نجد تلك المقدمة قد حُذفت من الطبعات اللاحقة للديوان حين أُعيد طبعه[٢]. والأمر الآخر الذي يشجّع على عدم استبعاد أن يكون السهو سببا لهذا الحشر الغريب؛ هو إنّنا نجد في مقدمة ديوان ((شظايا ورماد)) التي كتبتها نازك معلومة لا يمكن أن تفهم إلا على أنها من باب السهو ،أيضا. وهذه المعلومة

---

[١] عاشقة الليل: مقدمة إحسان الملائكة، وينظر ورود النص كاملا في شظايا ورماد: ٣٥ ــ٣٨ .

[٢] ينظر: عاشقة الليل، طبعة دار العودة، بيروت ، ١٩٧١م .

عبارة عن قول لنازك جاء في معرض وصفها لما صنعت في قوافي بعض قصائد ديوانها موضع الحديث، قائلة: ((أخضعت القافية أحيانا ،لأكثر مما فعل سواي، فنظمتها في قصيدة ((مسامير)) هكذا: ((أ ب أ،ب ج ب، ج د ج، د هـ د، هـ و هـ ...إلخ))[1]. في حين أن القارئ لا يجد في الديوان المذكور قصيدة بعنوان ((مسامير))، ولا نجد تأويلا معقولا إلا أن يكون قول نازك هذا من قبيل السهو.

وعلى أيّة حال فإنّ وقوع السهو في ديوان ((عاشقة الليل)) على لسان إحسان الملائكة التي قدمت للديوان فيه دلالة على أن ثمـّة تداخلا في الإنتاج بين الديوانين، وأن الديوان التالي ((شظايا ورماد)) كان امتدادا لديوانها ((عاشقة الليل))، وأن تلازما ما منبعه **التجريب** ظلّ يفرض حضوره على تجربة نازك الشعريّة، وأنها لم تقم قطيعة بين نمطين شعريين: القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة، وأنّ بعض قصائدها كان ينتمي إلى حقبة تاريخيّة سابقة لتاريخ كتابة القصائد الأخرى التي ضمها الديوان. أي تنتمي إلى المرحلة الزمنيّة الخاصة بديوانها الأول ((عاشقة الليل)). ومثلما وجدنا بعض التحوّلات التي ظهرت في ديوان ((شظايا ورماد))؛ فثمّة مواقف موسيقية ورؤى تمثّل علامات دالّة على تململ حداثي وجدناها مبثوثة بحضور كبير في ديوانها الأول ((عاشقة الليل)). مثلما وجدناها ـ ذُكرت في فصل سابق ـ في ديوانها المعبّر عن تجربة الحداثة لديها ونعني به ديوان ((شظايا ورماد)).

فثمّة مشتركات في مستوى **البنية الموسيقيّة** بين الديوانين، من حيث نسبة استعمال بعض البحور، كبحري الكامل والسريع. غير أن المشترك الأهم على مستوى البنية الموسيقيّة يتجلى في الاعتماد على **التنويع في القافية**. إذ لم ترد سوى قصيدة عمودية

[1] شظايا ورماد: ١٤.

واحدة في ديوانها الأوّل. وهذا يمثّل إرهاصا مهما من إرهاصات بنية التململ الموسيقي والحراك الدائم بوعي أو بغير وعي. سواء على مستوى **القطيعة مع نظام القافية الموحّدة** أم على مستوى **التجريب الممكن في كلّ التشكّلات الموسيقيّة الخاصّة بالقافية**. فكانت بعض المقدّمات طبيعيّة لولادة قصيدة التفعيلة التي تجسدت في قصيدة ((الكوليرا)) فاتحة عهدا جديدا، من الممكنات الموسيقيّة ليس على مستوى القافية فحسب بل على مستوى عدد التفعيلات في البيت الشعري.

وتبقى ساحة المضامين التي تطرحها القصائد ((ما يقال)) هي الساحة التي تجلت فيها الخيوط المهمة للمشترك من المضامين بين القصائد الشعرية في الديوانين. فالموقف من الماضي (الـمُحَيِّد أحيانا والمقاطِع في أحيان أخرى) الذي وجدناه متجسدا ومتجلّيا في ديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)) نجد إرهاصاته ممتدة بوضوح في ديوانها التأسيسي ((عاشقة الليل)) الذي تجلى فيه موقف **القطيعة من الماضي أو تحييده** من أن يكون مرجعية معرفية. فجاءت قصيدة ((التماثيل)) مُصدَّرة بإهداء يحمل دلالة كبيرة على تلك المسافة الشاسعة التي تفصل حاضرها عن الماضي المنطفئ في ذاكرتها. إذ جاء في الإهداء: ((هدية إلى قائمة الأسماء الغامضة المنطفئة التي جاءت في سفر التكوين من كتاب العهد القديم))[1]. ثم جاء متن القصيدة ليُعرب بوضوح أكبر عن تلك القطيعة:

لم تعد هذه الصحائف توحي لي بغير .. الحزن العميق المذيب..

فهي صوت الآباد يحمله الماضي .. إلى قلبي الشجي المشبوب..

---

(1) عاشقة الليل: ٧٢ .

فيدوي .. في عمق نفسي ..صوت العدم المر والفناء الكئيب[1]

والماضي متاهة وبوابة للضياع: أسفا ..ضاعت الطفولة في الماضي .. وغابت أفراحها عن جفوني.[2]

وتخاطب الحياة الماطرة معبّرة عن بغضها للماضي (الأمس):

إملأي كأسيَ أمطارا.. فقد أفرغـت كأسي!

واحجبي عني دجى أمسي .. فقد أبغضت أمسي! [3]

وتقول في الماضي الذي تراه رهيبا منقطعا لا يعود:

وما محـاه الـزمـن القـادر...

أي يدٍ .. تكتـبه من جديـد؟

فـيم..إذن.. يلتـفت الشـاعر

إلى دجى الماضي الرهيب.. البعيد.؟ [4]

وهي تبيع الماضي للحاضر بغضا للماضي، حين تخاطب النار التي ألقت فيها مذكراتها:

---

[1] المصدر نفسه: ٧٢ ، ورد في متن الديوان ((الآباء)) غير أن قائمة ملحقة بالديوان تبين أن مـا ورد في المـتن كـان خطأ مطبعيا صوابه: الآباد .

[2] المصدر نفسه: ١٢ .

[3] المصدر نفسه: ٨٥ . ورد في الديوان: إملأي ، والصواب املئي.

[4] المصدر نفسه: ١٠ .

أيها النار .. الهبي في الموقد الداوي الرهيب

وخذي من فـتنة الذكرى غذاءً للهـيب

إثأري منها .. أعيديـها رماداً..وأذيـبي!

ودعيني مرة أضـحك من قلـبي الكئيب [1]

أما في موضوع أسئلة القلق التي وجدناها منتشرة في ديوانها ((شظايا ورماد)) بل كانت من بين أهم العلامات البارزة في مضامين الديوان؛ فإننا نجد تلك الأسئلة حاضرة بشدة في ديوانها الأول ((عاشقة الليل)):

ما الذي أرجو .. ومن حولي المساء المدلهم؟

والأعاصير .. وأشباح الدياجي.. والخضم؟ [2]

وتقول مخاطبة صيادا:

ما الذي تصطاد في بحر الزمن   وغدا! يصطادك الدهر العتي!

نـحن يا صيـاد أبـناء الشجن   حفّ محيانا الشقاء الأبدي!!

....

كل ما فيـه إلى القبـر يقود   ما الذي يبقى لنا.. من أمل..؟ [3]

---

[1] المصدر نفسه: ١٧ .

[2] المصدر نفسه: ٣٠ .

[3] المصدر نفسه: ٣٥ .

وتقول :

وأنا يا حياة.. ماذا سألـقى؟ هل سأغدو لفظا جَفَته المعاني؟

هل ستطويني الليالي وتلقي.. فوق عمري .. دياجر النسيان؟

وغدا يطفئ الزمان سراجي..ويضيـع الردى صدى ألحاني؟

ثم أغدو بين التماثيـل تمثالا..؟ وأمحى من الوجود الفاني؟ [1]

ويتجلى الإحساس بالتيه والضياع حادا صارخا:

تـائهة والحيـاة بحـر شاطئـه مبـعـد سحـيق

تائهـة والظـلام داجٍ والصمت تحت الدجى عميق

....

ماذا وراء الحياة؟ ماذا ؟ أي غمـوض.. وأي سر؟

وفيم جئنا وكيف نمضي يا زورقـي أم لأي بحـر؟

يدفعك الموج كل يـومٍ أين تـرى آخر المقـر؟ [2]

[1] المصدر نفسه: ٧٤ .

[2] المصدر نفسه: ٦١.

وتقول مفصحة عن **أسئلة قلق** بشكل مباشر، ولتعرب بوضوح عن استبدال مرجعيات بمرجعيات أخرى. فيصير السؤال عن الموت موجها إلى عيونها الباصرة ((**التجربة الفرديّة**)) ليجيبا عن أسئلة كان المقدس قد أجاب عنها:

عيني.. يا سر الطبيعة ..حـدّثا

ماذا.. وراء الكائنات.. رأيتما؟

رفعت دياجير الحياة سـتورها

لكما.. وأبدت سرّها المستبهما

هاتا حديث الموت .. هاتا سره

قد آن .. يا عيني.. أن تتكلما!

ما شاطئ الأعراف ؟ ما ألوانــه؟

ما سره الخافي؟! صِفاه وترجـما! [1]

وأسئلة القلق ممتدّة وتطال كل شيء؛ الأنا والخارج:

ما أنا؟ ما أنتِ؟ يا أمطار؟ ما ذاك الخـضم؟

أهوَ الواقـعُ ما أسـمعُ أم صوتـك حلم؟ [2]

---

(1) عاشقة الليل :٦٧ ـ٦٨.

(2) المصدر نفسه :٦٧ ـ٦٨.

ومن مشتركات الديوانين تدفّق **الحلم الرومانسي**، الذي مثّل درجة من درجات **تبلور الذات** الفردية. فنازك تُرجع الخارج إلى الداخل، وتنظر إلى الأشياء من خلال الذات. ولا يقتصر الاهتداء إلى تبلور الذات الفرديّة في شعرها على تدفّق الحلم الرومانسي وكثافة حضور ذلك الحلم، فبروز **ضمير المتحدث** في شعرها كان من بين العلامات التي تهدي الدارس إلى تشخيص تبلور تلك الذات. فدائما ثمّة حديث عن الذات وموقفها ووعي الذات وأحزانها وأحلامها:

نحن ..الخياليين ..في أرواحنا

سر الألوهة .. والخلود الضائع![1]

والديوان كله ينضح **بتحسّس الذات والجسد**، ويتجلى فيه ذلك الدوران حول العلاقة الفرديّة بالبيئة وبالآخر وبالوجود إجمالا. وهذا كلّه إرهاص لحالة الحداثة في ذات نازك. فصورة الرومانسية هنا وجه من وجوهها دوران في الذات وحولها. وهذا الركن من الرومانسية موضع التقاء رئيس بالحداثة، فالحداثة وإن أعلت من شأن العقل على حساب العاطفة والمشاعر الرومانسية... إلاّ أن مفهوم الحداثة ووجودها إنما قام في ركن أساس من أركان نشوئه؛ على تبلور الذات الفردية والإحساس بها والإعلاء من شأنها.

تقول نازك معبّرة عن ذاتها وموقفها الفردي شعرا:

أعبر عما تحس حياتي   وأرسم إحساس روحي الغريب

فأبكي إذا صدمتني السنين   بخنجرها الأبدي الرهيب

---

[1] المصدر نفسه: ٢٢ .

واضحك مما قضاه الزمان   على الهـيكل الآدمي العجيـب[1]

والحزن الرومانسي يتجلى بكثرة في هذا ديوان ((عاشقة الليل))، بل يكاد يكون العلامة التي لا تخطئها عين القارئ في كل صفحة. فالشاعرة تخاطب بكثير من الحزن صديقة لها كانت في زمن الطفولة، معبّرة عمّا تبصره وتسمعه هي:

أترى أبصرت عيونكِ في الأرض كما أبصرت عيوني شقاها؟

أرأيتِ الأحزان في كلّ قلـب؟ ورأيتِ النفـوس في بلواها؟

أسمعتِ الصراخ يرسله الأحياء .. والأرض أغرقها دمـاها؟ [2]

والحزن لدى نازك تجسيد لموقف من الواقع، فهو ليس بالضرورة رومانسية مائعة خيالية لا علاقة لها بالواقع. فهي تدرك معنى خاصا للحزن: ((فالحزن صورة ثورتي وتمردي))[3] كما تقول. **والحزن واقع** معاش لذا فهو يقع في صلب التجربة اليوميّة حين تتخذها مصدرا لتجربتها الشعريّة. لذا تغرف نازك الرومانسيّة المرهفة من عالم الحزن شعورا ولغة. فيستوقفها، على سبيل المثال، مشهد الواقع الحزين، فتكتب قصيدة ((سياط وأصداء)) على إثر مشهد رأت فيه عينها وقع سياط على جسد حصان منهك في الشارع:

ما زلت أذكر كل شيء من صباحي الضائـع

الراقـد الدامـي المجرّح.. فوق أرض الشارع

---

[1] المصدر نفسه: ٥ .

[2] المصدر نفسه: ١٣ .

[3] المصدر نفسه: ٢٠ .

وصدى السياط المرهقات على الجبين الضارع [١]

وتستمر القصيدة حتى تخلص إلى الواقعية المباشرة التي تجد أن الأمنيات لا تنفع إزاء مرارة الواقع:

يا ليتني ماذا تفيـدك يا حـياتي ((ليتني))؟

أحلامك النضرات باتت .. في قنوطٍ محزن! [٢]

ومن اللافت للنظر أن تحسّس الذات كثيرا ما يأتي من خلال موقع الذات من العالم المرسوم بريشة المخيّلة الشعرية وأحلام الشعراء. فملامسة الواقع ـ لفرط مرارته ـ قد يمثّل لنازك صدمة:

تصعد الآمال .. بي! فوق النجومِ

ويصوغ الشعر.. أحلى رغباتي..

أســفا .. مالي لمست الواقــعا؟[٣]

وغالبا ما نجد امتزاج الذاتي بالحزن واليأس والتعبير عن الذات الباحثة عن شرطها الإنساني ((حريتها)):

لا أريد العيش في وادي العبيد بين أموات .. وإن لم يدفـنوا..

---

[١] المصدر نفسه: ٣٩ .
[٢] المصدر نفسه: ٤٠ .
[٣] المصدر نفسه: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

جثث ترسف في أسر القيـود وتماثـيل اجتوتـها الأعيـن[1]

وإذا كان التحريض على التمرد جاء مبطّنا في البيتين السابقين؛ فإن أبياتا أخرى يتجلى فيها **التمرّد والتحريض على التمرّد** بشكل مباشر. نقرأ في قصيدتها ((ثورة على الشمس)):

وقفت أمام الشمس صارخة بها:

يا شمس!.. مثلك قلبي المتمرد !.. [2]

بل نجد في القصيدة نفسها إشارة تمرّد مهمّة، من خلال الإهداء الذي صدّرت به القصيدة. إذ نقرأ في الإهداء: ((هدية إلى المتمردين)).

العناصر المشتركة بين الديوانين كثيرة إذن، كالمشتركات في **مستوى البنية الموسيقيّة في بعض الأبحر المستعملة، وتجريب تشكيلات متنوّعة من نظام القافية، والقطيعة مع نظام القافية الموحّدة. وكالمشتركات على مستوى المضمون كموقف القطيعة من الماضي أو تحييده، وفي كثرة أسئلة قلق، وفي الاعتماد على التجربة الفردية وفي تدفق الحلم الرومانسي المعبّر عن البعد الفردي والتحسّس الدائم للذات والجسد، وفي التمرّد والتحريض على التمرّد**. وهذه المشتركات كلّها إنما تحمل درجة من درجات الدلالة على نسق الحداثة. وهي كلّها إنّما تؤكّد حضور النسق الكتابي في الذات، مثلما تؤكد تحرّك النسق وتنامي حضوره حتى بلوغه الذروة في الاهتداء إلى شكل قصيدة التفعيلة، من خلال الاطلاع الواسع على التجربة الشعرية للآخر الغربي،

[1] المصدر نفسه: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

[2] المصدر نفسه: ٢٠ .

وتَمَثُّل تلك التجربة تنظيرا وتطبيقا. ومن ثم تجلي ذلك ووضوحه في منجزها على مستوى إنجاز قصيدة التفعيلة، ثم على مستوى التنظير لقصيدة التفعيلة، الذي جاء في المقدّمة التي كتبتها نازك لديوانها الحداثي.

الايديولوجيا/الذات، صراع الأنساق:

بعد مرحلة الأربعينات التي احتضنت عنفوان انساق حداثة نازك وثورتها ضد الراكد والتقليدي؛ بدت في الخمسينات بوادر ضعف تلك الجذوة الحداثية تدبّ في أوصال الذات. وفي الستينات بلغ خفوت شعلة الحماس ذروته حين راحت نازك تبحث في كتابها ((قضايا الشعر المعاصر)) عن عيوب الشعر الحر وتسعى إلى إبرازها[1]. ودعت إلى فرض قيود صارمة على الأدباء، قد لا يتجرأ على المطالبة بفرضها من هم دون الوسط في الوعي الحداثي. فنازك ،مثلا، تطلب من الذين يترجمون الشعر الأجنبي ترجمة نثرية أن لا يكتبوا ذلك النثر مقطّعا على هيئة أسطر شعرية. أي عليهم أن لا يشبّهوا ذلك النثر بالشعر من حيث الكتابة. وأن يكتبوا ذلك بأسطر متواصلة كما كان يُكتب النثر عبر التاريخ في الكتابة العادية. لأنّها ترى: ((أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب [...] إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هي القاعدة، وقد جرى عليها تاريخنا الأدبي كله))[2]. وهذا النسق الذي تحتكم فيه نازك إلى ما جرى عليه تاريخنا الأدبي، فتمنع بهديه الأدباء من التصرف بطريقة الكتابة وتجعل شكل الكتابة المادية على وجه الورقة حكرا على جنس أدبي بعينه؛ هذا النسق يعدّ نسقا غريبا ودخيلا على نسق من كانت تكتب قبل خمس عشرة سنة في مقدمة ((شظايا ورماد)) داعية إلى تكسير قيود اللغة والقوافي ...الخ.

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٤٠ ـ ٤٨ .

[2] المصدر نفسه: ١٥٤ .

ونازك لم تقف عند هذا الحد من الدعوة إلى تقييد الأدباء والأدب الجديد، فقد وقفت بقوة ضد قصيدة النثر، ونعتتها بالدعوة الغريبة[1]. وتتّخذ ممّا كتبه محمد الماغوط من قصيدة نثر عام ١٩٥٩م مثلا على هذا النثر الذي لا ينبغي أن يُكتب مقطّعا في السطور كما يُكتب الشعر[2]. فهل نازك خرقت الراكد والتقليدي في أربعينات القرن العشرين لتخلق راكدا جديدا في الستينات؟! ثم لماذا يحصل هذا التبدّل؟!

من يقرأ كتاب نازك قضايا الشعر الجديد الصادر عام ١٩٦٢م يلحظ بوضوح تام ذلك الموقف الذي وقفته ضد قصيدة النثر. فهي كسرت المألوف وحرّكت الراكد ثم وقفت بوجه الجديد الآخر الذي لم يكن جديدها. وهذه تبدو مفارقة، سوف نقارب أبعادها ضمنا من خلال سير البحث. والمستوى الآخر من التراجع الحداثي لدى نازك أنّ قارئ كتابها يستشعر ذلك الاندفاع صوب التعديل من الموقف، إزاء شعر التفعيلة التي كانت هي أحد أهم أقطابه ورائدته الأولى. والشواهد على موقفها هذا كثيرة[3]. ولكن نازك لم تلغ مشروع قصيدة التفعيلة وإنما صنعت طريقا يزاوج بين القصيدة التقليدية ذات الشطرين وقصيدة التفعيلة التي ترفض الشطرين. وهي تجد أن لكلّ من القصيدتين مناسبته وموضوعاته[4]. وقد وجد بعض الدارسين أن هذا بمثابة ارتداد عن مواقفها الأول في

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٧ .
(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٩ ـ ١٦١.
(3) ينظر: المصدر نفسه: ٤٨ ، ٤٩ .
(4) ينظر: المصدر نفسه: ٤٩ .

((شظايا ورماد)) ووجد أن هذا الارتداد أنهى خرقها الأول وأتى عليه[1]. وهذا تصوّر غير صحيح، فالمنجز المسجَّل لا يأكله منجز آخر. وهذا ما سوف نقاربه في صفحات لاحقة.

ويفسّر الدكتور عبد الرضا علي هذا التحوّل الذي بدا من نازك بأنّه ((كان بسبب تعنّت مزاجي لمخالفة المهاجمين ومناكدتهم. ولعل ما يؤكد ذلك تراجعها عنه))[2]. ونازك حاولت أن تسوّغ في كتابها قضايا الشعر المعاصر هذا التبدّل في موقفها الساعي إلى سحب الأضواء عن قصيدة التفعيلة. فوصفته بأنّه استجابة لتبدّل في الذوق في مرحلة معيّنة. ثم كتبت في وقت لاحق ديوانا كاملا من قصائد التفعيلة، وهو ديوان ((يغيّر ألوانه البحر)) الصادر عام ١٩٧٧م. وكتبت ديوانا آخر صدر بعد هذا الديوان بعام على الرغم من كونه كُتب قبله بعام، ولكن حالت دون نشره في حينه الظروف الأمنية في بيروت[3]. وجاء هذا الديوان ((للصلاة والثورة)) مؤلّفا من مجموعة من قصائد التفعيلة، عدا قصيدة واحدة بشطرين. وتسجّل نازك في مقدمة هذا الديوان تنظيرا له دلالة التأكيد على القناعة بجدوى قصيدة التفعيلة ومناسبتها لحياتنا وطرز مدننا[4].

ويسعى الدكتور عبد الله الغذّامي إلى تفسير هذا التحوّل الذي حصل وأُعلن عام ١٩٦٢م؛ من خلال تصوّر المواجهة بين النسق الذكوري والنسق الأنثوي. فيرى أن هذا التحول/التراجع في موقف نازك من قصيدتها (قصيدة التفعيلة) يستند إلى عودة ((الأب

---

[1] ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٥م.: ٢٣٧ .

[2] نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٧٣ .

[3] ينظر: يغيّر ألوانه البحر: ٥ (المقدمة).

[4] ينظر: للصلاة والثورة ، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٨: ١٩ .

الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها [قصيدة التفعيلة] أن تنال حق الاستقلال التام))[1].

إنّ ما عرضنا من آراء بعض الباحثين لا تعدو أن تكون محاولات لتفسير هذا التراجع الذي بدا في موقف نازك. ونحن لا نجد أنّها تفسيرات قادرة على شرح ذلك الموقف ((التبدّل/التراجع)) الذي يبدو محيّرا. ونجد أن بحثنا أصبح في موضع قادر على التفسير العلمي، لأنّه يستند إلى رؤية تضع الأنساق الثقافية في موضعها الطبيعي من المشهد الكلي، وتبرّز دور الأنساق الحقيقي في إنتاج الحدث. لذا يسجّل بحثنا التفسير الآتي لموقف نازك:

حين أنتجت قصيدة التفعيلة[2] في نهاية الأربعينات من القرن العشرين، كانت تجد في وجه من وجوه منجزها نوعا من العائدية للذات الفردية المُشعِرة بالرضا، فهو منجز مُسجَّل باسمها الفردي، حين كانت ذاتها الفردية في أعلى درجات تبلورها. وهو بالدرجة الثانية منجز مُسجَّل باسم جنس الأنثى في ثقافتنا العربية ـ في حين هو في الحقيقة منجز الإنسان هو/هي الذي تمدّد في عروقه الوعي الجديد ((الحداثة ذات الجذور الكتابية)) ـ وهي تجد في منجزها انتصارا للأنثى، التي أفلحت في إنشاء الجديد ((قصيدة التفعيلة)). وحين سار خلفها الرجل مهتديا بها ـ كما تتصور هي ـ وصارت قصيدة التفعيلة قاعدة

---

(1) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ٤٣ .

(2) تسجّل نازك أنها لم تكن مطّلعة على أيّة قصيدة تفعيلة مكتوبة في العالم العربي قبل قصيدتها ((الكوليرا)) ولكنها تعترف بأنها اكتشفت بعد صدور كتابها قضايا الشعر المعاصر عام ١٩٦٢م أن هنالك قصائد تفعيلة معدودة ومتناثرة في الساحة الثقافية العربية في مصر وغيرها، قد ظهرت منذ عام ١٩٣٢م. لكن تلك القصائد لم تشكل أحداثا ثقافية لعدم امتثالها لشروط التغيير المقصود والتأثير والتواصل، التي تجدها نازك ضرورية. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٤م: ١٤ وما بعدها.

ومشتركا عاما بين الجميع؛ صار يحلو لنازك ممارسة لعبة الخلق والإيقاف. فصرّحت ببعض الآراء وضربت بعض الأمثلة على بعض عيوب قصيدة التفعيلة، ولم تترك أحدا من زملائها من الشعراء الرواد إلا وأظهرت في شعره عيوبا وسقطات. بدءا بشعر السياب، ومرورا بشعر البياتي، وبلند الحيدري وشاذل طاقة..الخ[1]. ولعلنا نقرأ في هذا الموقف درجة من درجات إظهار البراعة الفائقة والتمكن في موسيقى الشعر، ولعلنا أيضا نقرأ فيه شعورا بالتشفّي التاريخي ودرجة من درجات ازدراء الذكر، الذي تبعها في الجديد. ولعلّ هذا ما اكتشفه الذكر نفسه حينها. ولعل هذا، أيضا، يفسّر الهجوم العارم الذي شُنّ عليها.

وثـمّة ملابسات مضافة من لعبة الاصطفاف في الساحة الثقافية، مع هذا أو ضد ذاك، ساهمت في أن تُهاجم نازك ((هجوما عنيفا [...] فكان أن قادها هذا الهجوم إلى التمسك المتعنت بآرائها فدعت إلى الأوزان الشطرية إمعانا في مخالفة المهاجمين لها وإغاظتهم ليس غير))[2] فهي تتصرف بحق الصانع ((حقوق الملكية الفكرية)). وحين انقاد الذكر لريادتها صرّحت بإمكانية إيقاف المشروع وكأنّها هي الصانع وهي القادر على الإلغاء، أي القادر على إيقاف المشروع. وكأن موقف نازك (المتراجع) عن روح قيم الحداثة التي دعت إليها سابقا؛ بدأ لعبة ذاتية ثم انتهى إلى عناد ومناكدة لزملائها الأدباء.

وفي متابعة سلوك نازك من خلال منجزها يرشح للمتتبّع بعض الوقائع التي تشجع على تصوّر إمكانية انزلاق نازك إلى مثل هذا البعد الذاتي الضيّق في التشفي برؤية الذكر مقلّدا لها وسائرا خلفها. من ذلك أن نازك تروي واقعة كتابتها لبعض القصائد على بحر

---

[1] ينظر مثلا: قضايا الشعر المعاصر: ٤٣ ـ ٤٩ .

[2] نازك الملائكة دراسة ومختارات: ٧٤ .

الخفيف دون مراعاة الوقفة العروضية، وأنها اعتمدت المعنى معيارا في توزيع المفردات المكتوبة على وجه الورقة. وكان السبب وراء هذا الأسلوب في توزيع الكلمات صغر حجم الأوراق التي طبعت عليها بعض دواوينها التي حوت تلك القصائد. فالبيت المدوّر يمكن أن يتجاوز كتابة عرض الصفحة الصغيرة ((فقررت أن أقسمه إلى قسمين كل قسم في شطر استثقلت هذا فقررت أن أقسم الشطر على أساس المعنى دون الوزن))[1]. ثم تواصل قائلة: ((وعند ذاك، في سنة ١٩٥٧، لم يكن يدور في خلدي أن أناسا من الشعراء سيتخذون عملي الاضطراري سُنّة يحتذونها في منشوراتهم الشعرية ودواوينهم [...] أرفع صوت احتجاج على زملائي الشعراء الذين أصبحوا يكتبون شعرا موزونا على الأسلوب العربي ثم يدرجونه وكأنه شعر حر))[2]. فنازك تُسقط من فرضيتها أن يكون زملاؤها سلكوا هذا المسلك في توزيع قصيدة التفعيلة على وجه الورقة بحسب المعنى؛ بوحي من تجاربهم وتصوراتهم الخاصة للشكل المادي للحروف والكلمات المكتوبة ...الخ. وتفترض جازمة أنهم قلّدوا العرّاب ((نازك)). وهي تكشف سر المفارقة في أسلوب توزيع المفردات، إذ كان اضطرارا أملاه عليها حجم الورق في الديوان، فكتابة البيت متواصلا يستوجب ورقة أعرض من الورقة التي طبع عليها الديوان، وزملاؤها الشعراء تصوروا ذلك فتحا فنيا فقلدوه. إنّ تأويل خلاصة هذا المعنى الذي تريد نازك قوله ـ بوعي أو باللاوعي ـ: كم هم تافهون هؤلاء الزملاء من الشعراء، وكم هم مقلّدون لها.

وثمّة حادثة أخرى مشابهة حدثت من نازك تكشف مثل هذا الإحساس لديها في التشفي من الذكر، ويحلو لها تصوير نفسها عرّابة شعر التفعيلة، التي يقلدها الشعراء الذكور.

---

[1] شجرة القمر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ ،١٩٦٨م: ١٢ ـ ١٣ (المقدمة).
[2] المصدر نفسه: ١٣ (المقدمة).

تقول في وصف كتابة قصيدة فيها أكثر من ((أغنية)). بأنها كتبت قصيدة عام ١٩٥٣م بعنوان ((ثلاث مرات لأمّي))، وبعدها كتبتُ قصيدة ((خمس أغان للألم))، ثم تؤكد على أنّه قد ((راقت فكرة نظم قصيدة موحّدة في أكثر من أغنية واحدة للشعراء فاستعملوها كثيرا ونظموا أربع أغان وستا وعشرا ونحو ذلك))[1] فنازك لديها تلك النـزعة النفسية الساعية إلى رؤية ذاتها رائدة، وفي رؤية الآخرين يسيرون خلفها، وتسعى إلى إبراز بعض المشاهد التي ترسّخ الريادة في أذهان القراء، كالتي ذكرنا من أمثلة.

لذا نتصور أن نازك كانت تحت تأثير درجة من درجات النـزعة الذاتية، التي يمكن أن تكون إحدى المرتكزات المساعدة على تفسير تبدّل موقفها من قصيدة التفعيلة عام ١٩٦٢م. فنازك سعت إلى التهوين من شأن قصيدة التفعيلة حين صارت مشتركا شائعا بين الشعراء، ولم تعد قصيدة نازك كما كان الأمر في نهاية الأربعينات.

وهذا السلوك الثقافي/التحوّل، الذي بدأ ذاتيا ((تدلّلا)) ثم صار عنادا؛ بقدر ما يحمل من بعد ذاتي فردي خاص بنازك، فإنّه، أيضا، يحمل بعدا ذاتيا معبرا عن جنس الأنثى في ضمن ثقافتها ومحيطها. فهذا السلوك هو تعبير بدرجة ما عن نشوة انتصار الأنثى.

ومعنى هذا ـ وهو مهمّ جدا ـ أنّ فكرة المنافسة بين التأنيث والتذكير التي يعتمدها الدكتور عبد الله الغذّامي يمكن أن تشتغل في هذا الموضع من تصوّرنا لطبيعة منجز نازك. أي في موضع محاولة نازك إيقاف المشروع تعبيرا عن زهو الأنثى بذاتها أمام الذكر، الذي يحمل في وجه من وجوه وجوده رمزا للمهيمن الذكوري عبر العصور.

---

[1] للصلاة والثورة: ٣٦ (المقدمة) .

ومعنى هذا ـ وهو مهمّ أيضا ـ أنّ حقيقة المنافسة بين الأنوثة والذكورة يمكن أن تدخل عاملا من العوامل المهمة في المواقف الجزئية من المنجز، ولا تصلح أن تدخلها سببا وعاملا فعالا من عوامل منجز قصيدة التفعيلة في أصل نشأتها. وأنّ دخول عنصر المنافسة بين الأنوثة والذكورة في إنتاج قصيدة التفعيلة في نهاية الأربعينات ـ أي قبل مرحلة التحوّل السلبي في موقف نازك ـ لا يمكن تصور وجوده إلا على أنّه حافز منشّط، وليس السبب الجوهري لولادة قصيدة التفعيلة. لأنّ قصيدة التفعيلة التي ولدت في الثقافة العربية إنما ولدت في أحضان الاستجابة لدرجة من درجات تمدد نسق الثقافة الكتابيّة، وتبلوَر الوجود الفني لقصيدة التفعيلة مكتملا من خلال الاطلاع على تجربة الآخر الغربي، الذي سبق له أن أنجز أنموذجا لبنية تلك القصيدة. وتبقى أهميّة تمدّد نسق الثقافة الكتابيّة قائمة في أصل الفكرة، أي في إمكانية قبول الأنموذج الغربي أصلا. فلو لم يكن تمدد هذا النسق قد حصل لنازك ـ أو لغيرها ـ لما استساغت قبول أنموذج القصيدة الغربية المعبّرة عن نسق الثقافة الكتابيّة والنابعة منه.

وعلى الرغم من اهتمام الدكتور الغذّامي بدور النسق الثقافي في إنتاج قصيدة التفعيلة[1] إلا أنّه لم يهتد إلى التشخيص الحقيقي لهوية النسق المحرِّك. فهو يرى أنّه نسق التأنيث المواجه للنسق الذكوري المُمَثَّل بالعمود في القصيدة التقليدية[2] في حين أن حقيقة هذا النسق هي أنّه نسق الثقافة الكتابيّة التي تقابل نسق الثقافة الشفويّة. وهذه الثانية ـ أي الشفوية ـ هي التي أنتجت المركزية/الفحولة/العمود، حين اشتغلت في ظل القبيلة والواقع الصحراوي.

[1] ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ٤٤ .

[2] ينظر: المصدر نفسه: ٢٤،٣٢، ٦٥ .

فالأنثى (نازك) والذكر (السياب أو غيره) كلاهما كان واقعا تحت تأثير مدّ النسق الكتابي، وتحت تأثير الاطلاع على المنجز الشعري للآخر الغربي، كل حسب نوع تجربته وقدراته الفردية وظروف تشكّل النسق لديه.

إنّ عدم تمام تمادي نازك في السعي لإيقاف المشروع، وعودتها ثانية إلى قصيدة التفعيلة نظما وتنظيرا[1]؛ إنما يكشف حقيقتين مهمتين: الأولى حقيقة انعدام القدرة إلى إعادة الزمن، ففتح القمقم وإخراج مارد التغيير يعني انحسار سلطة المُطلِق، وفشله في إعادته إلى مكانه. فلم يعد الأمر ضمن ممكنات نازك لتعيد الزمن وتلغي الفتح العظيم الذي استعر في الحياة الشعرية والثقافية. والحقيقة الثانية هي عدم وجود الرغبة الحقيقية والعميقة لدى نازك في إلغاء مشروع قصيدة التفعيلة.

لأنّه لم يحصل التغيير من التقليدي إلى قصيدة التفعيلة بناءً على تغيير التقنيات بسبب اكتشاف العيوب الفنية في النظام الشعري التقليدي. كما تجلى في بعض ملاحظات نازك في كتابها ((قضايا الشعر المعاصر)) على قصيدة التفعيلة وإبراز بعض عيوبها التقنية. فحين تُكتشف الأخطاء والعيوب في التقنيات الجديدة في قصيدة التفعيلة أو غيرها في أيّة مرحلة زمنية لاحقة؛ يمكن أن تحصل الدعوة إلى العودة إلى القديم التقليدي، الذي لديه بطبيعة الحال شهادة إثبات السلامة وصلاحية التقنيات التي برهن صحتها الاستعمال عبر القرون الطويلة المتعاقبة.

فالذي دعا إلى التغيير في نهاية الأربعينات هو استجابة لدوافع ثقافية وتبدّلات في الوعي. فهو استجابة لتمدد نسق الثقافة الكتابيّة، أكثر من كونه استجابة لحاجات تقنيّة

---

[1] ينظر: ديوانها للصلاة والثورة: المقدمة والقصائد.

ودوافع فنيّة فوقيّة. ولو كان الأمر مرتبطا بأسباب معرفيّة تتعلق باكتشاف التقنيات الخاطئة أو العيوب الشاخصة في البنية الموسيقيةِ لشعر التفعيلة؛ لطُرِحت تقنيات بديلة أو لَبُحث عن تقنيات جديدة، وليس الطريق المنطقي لعِلاج هذا - الخلل المُفترض - أن تُخطّأ قصيدة التفعيلة ليُصار إلى الارتداد إلى القصيدة التقلّيدية.

وما يشجّع على تصوّر تجذّر اعتزاز نازك بقصيدة التفعيلة هو استمرارها بالمزاوجة بين كتابة قصيدة التفعيلة وكتابة القصيدة ذات الشطرين، بل الحضور الساحق والغلبة المطلقة لقصيدة التفعيلة في السبعينات. التي تجلت في ديوانها للصلاة والثورة الذي ضم - فضلا عن شعر التفعيلة - مقدمة فيها تنظير لقصيدة التفعيلة، وفيها توصيف لموقفها الشعوري من قصيدة التفعيلة. ومما جاء في تلك المقدمة: ((منذ ثلاث سنوات كاملة، ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر، غير راغبة في تخطيه والعودة إلى شيء من الشطرين. مع أن هذا يؤلمني لأنه قد يظهرني بمظهر الخارجة على دعوتي إلى ضرورة استعمال الشكلين معا))[١] مثلما تجلت تلك الغلبة المطلقة لقصيدة التفعيلة في ديوانها ((يغيّر ألوانه البحر))[٢].

والمؤشّر الآخر المرشد إلى تجذّر اعتزاز نازك بقصيدة التفعيلة هو أنّ وقوفها ضد قصيدة النثر هو شكل من أشكال الانتصار لقصيدة التفعيلة الذي تراه نازك مسجَّلا باسم الأنثى. وهذا سبب نعدّه ذاتي المستند. حين لا نقصر مصطلح ((الذات)) على الذات الفردية الخاصة بنازك ونفتح المفهوم ليمتد إلى ذات جنسها ((ذات الأنثى)). وهو من جهة تعلقه بنازك الفرد يبقى سببا نفسيا ويمكن أن يصنّف بكونه ((أنانية)) واستجابة لضغوط الأنا

---

[١] للصلاة والثورة: ٢٠ - ٢١.

[٢] ينظر: يغيّر ألوانه البحر، نازك الملائكة.

ـ الفردية أو الجماعية ((أنا جنس الأنثى)) ـ حين تكون بأقصى حالات بعدها عن الموضوعي وخضوعها لذاتية الذات وهواها.

وما يشجّع على تصوّر تمسّك نازك بمنتج الأنثى لصالح الأنثى، هو أنها كانت تناصر قضايا المرأة وحقها في التحرر من قيود قهر الثقافة الذكورية. فكانت مدافعة صراحة عن تلك الحقوق وليست ببعيدة عن هذا الهمّ الاجتماعي الثقافي[1]. بل إنّ هذه العلاقة المشوبة ببعد تنافسي بين المرأة والرجل، وسعي المرأة الواعية إلى إثبات ذاتها ...كانت حاضرة في ذهن المرأة ولا تقتصر على نازك وحدها. فنجد مثلا مؤلفة كتاب ((أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق)) المنشور في عام ١٩٥٨م؛ تعبّر تعبيرا له دلالة مهمة على نسق ثقافي حبيس في أعماق وعيها. فهي حين تتحدث عن نازك ومنجزها تتحدث بفخر، فهي: ((شاعرة أوسع من الأفق العراقي المحلي، وقد استطاعت موهبتها المتألقة أن تشق أمامها آفاقا بعيدة رائعة من الشعر والنثر، لا يضاهيها إلا القلة من فحول الشعراء))[2]. وهذا النص يستحق الوقوف عنده قليلا لإبراز النسق الثقافي المضمر في وعي المؤلفة صبيحة الشيخ داود، التي كتبت هذه الكلمات بعد عشر سنوات من التجربة الريادية لنازك في مجال الشعر. إذ نلاحظ تجليات وعي الموازنة بين الآفاق البعيدة التي شقتها موهبة نازك ((الأنثى)) وبين ((القلة من فحول الشعراء)). أي أنّ للأنثى ((فحولتها)) أيضا. فهي تمثّل قدرة الأنثى على الإنجاز المتجاوز لمنجز الفحل ((الذكر)). فالكاتبة تنـزع إلى الافتخار بمنجز الأنثى لذا لم تقل لا يتجاوزها، بل قالت ((لا يضاهيها)) أي أنه لم يعد

---

[1] ينظر : شعراء العراق في القرن العشرين : ٢٩٨ ، وينظر على سبيل المثال كتابها: التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م .

[2] أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق: ١٩٢ ـ ١٩٣ .

بإمكانه أن يتجاوزها. وهذا مستوى أول، والمستوى الثاني أن الذين يمكن أن يضاهوها ليسوا مطلق فحول الشعراء، بل ((القلة)) من أولئك الفحول.

والسبب الآخر الذي يقف وراء تراجع نازك ـ غير الاستجابة للأنا ـ هو سبب ذاتي فنـّي. مردّه إلى الحساسية الموسيقية المرهفة التي تتمتع بها حاسة نازك[١]. وهذا ظهر جليا في براعتها في التنويع الموسيقى على مستويي الوزن والقافية في متنها الشعري، مثلما برز واضحا ذلك التمكن من موسيقى الشعر من خلال منجزها النقدي.

فموسيقى الشعر تشرّبت في أعماق نفسها منذ زمن مبكر وأصبحت جزءاً من ذاتها، وأصبح هذا التشرّب العميق امتيازاً من امتيازات الذات حين أُضيف إليه التمكن النظري من تلك الموسيقى فصار مصدر تعلّق واعتزاز وامتياز. لذا لم ترغب في التنازل عن تلك الموسيقى لصالح قصيدة النثر التي تقتصر موسيقاها على الإيقاع الداخلي. فقصيدة النثر لا تحقق لنازك إشباعا لميول موسيقيّة جارفة. فضلا عن أن السماح لصيغة أخرى جديدة كقصيدة النثر سيقلّل من شأن مُكتشَفها ((قصيدة التفعيلة)). فموقفها يحمل بين طياته شعور الخوف من ضياع تأنيث القصيدة، فأرادت أن يتوقف الأمر عند حدود منجزها. ولعل هذا التشبث يدلل على قناعة نازك العميقة بأنّها فعلا صاحبة امتياز ريادة قصيدة التفعيلة.

إنّ نازك التي مرّت بمراحل متنوّعة من العلاقة بقصيدة التفعيلة، وانتهت في عقد السبعينات إلى استقرارها على قصيدة التفعيلة بعد تجاذب الأنساق في عقدي الخمسينات

---

[١] يجد الدكتور إحسان عباس في القدرة الموسيقية العالية وإتقان نازك للعروض وتمكّنها منه؛ سببا من أسباب ولادة الشعر الحر. ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٧٨م: ١٩ .

والستينات؛ ظلّت ـ أي نازك ـ أسيرة للبعد الموسيقي في الشعر، الذي هو بالنسبة لنازك **هاجس وهواية وامتياز.** فنجدها في ديوانها ((للصلاة والثورة)) الذي كان ديواناً لقصيدة التفعيلة ـ باستثناء قصيدة واحدة ـ نجدها في مقدمة الديوان تفرد حديثا طويلا عن الجانب الموسيقي في الشعر، وتسعى إلى تطوير ((البند)) واستثماره في قصيدة التفعيلة[١]. وتطلّعها الموسيقي لم تقف عند هذا الحد، بل أعلنت أنها تقدّم وزنا شعريا جديدا للجمهور وتأمل أن يكون مستساغا مقبولا لدى الجمهور. وقد سمّته بالبحر ((الموفور))[٢]. وفي مقدمة ديوانها ((يغيّر ألوانه البحر)) تتحدّث عن إضافة بحر جديد إلى البحور الشعرية الصافية الصالحة لقصيدة التفعيلة[٣]. وكلّما سنحت فرصة نجد نازك تؤكّد على حبّها للأوزان العربية. بل تعدّ ذلك الحب سببا مهمّا من أسباب عدم تخليها عن النظم على وفق العروض الخليلي[٤].

ونجد الاهتمام بالتنظير لموسيقى الشعر حاضرا بقوة في معظم صفحات كتابها قضايا الشعر المعاصر الصادر عام١٩٦٢م، وكذلك في طبعاته اللاحقة التي ظلّت تصدر، وظلّت المؤلّفة تتابع الطبعات بالتنقيح والإضافة والتعليق[٥]. مثلما نجد هذا الاهتمام بموسيقى الشعر حاضرا بقوة في كتابها سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى[٦]. فنازك تقدم نفسها بوصفها شاعرة تتذوق موسيقى الشعر وبوصفها عروضية تتقن أسرار

[١] ينظر: للصلاة والثورة: ٢٦ وما بعدها .

[٢] ينظر: المصدر نفسه: ٣٢ـ ٣٥ (المقدمة).

[٣] ينظر: يغيّر ألوانه البحر: ٥ ـ ٦ (المقدمة).

[٤] ينظر: شجرة القمر: ١٦ (المقدمة) .

[٥] ينظر على سبيل المثال مقدمتها للطبعة السادسة من كتاب: قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١م .

[٦] ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٣م: الباب الأول، الباب الثالث .

موسيقى الشعر. وهي تعتز بوصف ((العروضية)) وتسجّله قائلة: ((ومن واجبي باعتباري شاعرة وعروضية أن أعلن آرائي وتقنياتي لمختلف قضايا الوزن))[1].

فالولع بموسيقى الشعر وفرط التمكّن من عروض الشعر والقافية كانا من بين الأسس المهمة في التجربة الشعرية لنازك الملائكة على امتداد مسيرتها الأدبية. ففي الأربعينات كان الولع والتمكن **أداة للتجريب** ووسيلة مساعدة على الاهتداء لنهر الحداثة في موسيقى الشعر. وفي عقود ما بعد تدشين قصيدة التفعيلة صار الولع والتمكن الموسيقي هاجسا مستوطنا و((**لعنة موسيقية**)) تلاحق تجربتها الشعرية. وبقدر ما كان هذا الهاجس/التمكّن من موسيقى الشعر مفيدا في تجربة نازك الشعرية المجدّدة؛ فإنّه قد أضرّ لاحقا بمجمل تجربة نازك الشعرية. لأنّه ألقى بظلاله الكثيفة عليها، فتحوّل إلى نسق شفوي قار في النفس، وظلّ معاندا ويعرب عن نفسه بوضوح في مختلف مراحل حياتها الأدبية. ولعلّه أعاق من خلال معاندته وصراعه لنسق آخر؛ مساحات من الحداثة والتجديد في الشعر، كان متوقعا أن تنجزها روح مجدّدة مبدعة ثائرة كروح نازك حين كانت في أربعينات القرن العشرين.

إنّ الوقوف على أبعاد دور النسق الموسيقي في التجربة الأدبية لنازك تطبيقا شعريا وتنظيرا، يساعد كثيرا في تفسير بعض أسباب موقفها الموصوف بالمتراجع عن مشروع قصيدة التفعيلة في الستينات، وموقفها الرافض لقصيدة النثر. وأيضا يصلح مفتاحا مهمّا لفهم الحركة المتموّجة لموقف نازك، مثلما يصلح مفتاحا مهمّا لإدراك حقيقة تجربة الحداثة في الشعر العربي. لأنّ تجربة الحداثة في الشعر العربي إنّما هي تجربة ذات بعد موسيقي بالدرجة الأساس. والموسيقى في الشعر العربي تمارس سلطة واسعة على عناصر

---

[1] قضايا الشعر المعاصر: ٢٩ .

الشعر الأخرى. فضلا عن كونها تمارس سلطة واسعة على الذائقة الشفوية للتلقي العربي. فيصبح الشكل الهندسي/الموسيقي للقصيدة العربية الصورة الأكثر بروزا، وكأنّه واجهة القصيدة ووجهها، وأنّ أي خدش أو كسر في تلك الواجهة سيبدو واضحا شديد الوضوح، وسيبدو مؤشّرا لافتا للنظر ومرشدا مُبالِغا في تأشيره على أنّ طارئا جديدا قد حلّ على القصيدة، في حين تحوّلات حداثية أخرى في الشعر على مستوى المضامين، أو على مستوى توظيف تقنيات فنية كتوظيف القناع وتسخير الرموز والأساطير...الخ حين تُدخل إلى القصيدة التقليدية لن تكون قادرة ـ بالدرجة نفسها ـ على حمل صورة الكسر الحداثي في القصيدة مثلما تحملها صورة التغيير الحداثي في موسيقى الشعر، لأنّ موسيقى القصيدة في الشعر العربي هي وجه القصيدة العربية.

صراع الأنساق:

إنّ تتبّع موقف نازك من شكل القصيدة يكشف عن أنها كتبت القصيدة ذات الشطرين، ثم كتبت قصيدة التفعيلة ونظّرت لها، ثم تراجعت لتعلي من شأن قصيدة الشطرين، ثم عادت بقوة إلى كتابة قصيدة التفعيلة والعناية بها. وهذه الحركة التموجيّة في الموقف في حاجة إلى رؤية واسعة وشاملة تتجاوز ما هو جزئي وفني من الأسباب. بحيث يصار إلى مقاربة ثقافية تجعل البعدين الموسيقي والذاتي الخاص بعلاقة الأنثى والذكر ليسا سوى دوافع ومحركات جزئية في منظومة ثقافة أوسع وأعمّ من الأبعاد الجزئيّة. لأنّنا نسعى إلى استيفاء البحث عن البنية الأصل، من خلال افتراضات البحث الدائم المستند إلى ((البنية هي ما يشرح سلسلة الأفاعيل))[1]، كما يرشدنا الفهم البنيوي.

---

[1] البنيوية، جان ماري أوزياس وآخرون، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٧٢م :١٦ .

ومن خلال هذا التقشير الدائم للتجليات نسعى إلى الوصول إلى حقيقة المنظومة، و((المنظومة هي التي تكشف لنا حقيقة الظاهرة الاجتماعية، لا الوجود))[١].

هذا التموّج في موقف نازك يمكن أن يُفسّر من خلال النظر إلى الذات الإنسانية على وفق تصوّر ميشال فوكو لموقف الذات من الأنساق، فالإنسان: ((مظهر ـ نظام يعود إلى الأشياء بحدّ ذاتها وإلى قانونها الداخلي. لم تعد الكائنات تكشف، في التمثيل عن هويتها، بل عن علاقة خارجية تقيمها مع الإنسان [...] فالإنسان خاضع للعمل والحياة واللغة: فهي التي تحدد وجوده الواقعي، فلا يمكن الوصول إليه إلا من خلال كلامه، جسده والسلع التي ينتجها)) [٢]. فكأنّ الذات وعاء الأنساق ذات المنابع المتعددة. فثمة أنساق نابعة من الوجود الغريزي للذات، وثمّة أنساق تنتج خارج الذات وتُصبّ فيها، وثمّة أنساق تنتجها تجربة الذات الواقعية أو المتخيّلة، وهكذا. فالذات مجمع الأنساق التي تُخزن في الوعي وفي اللاوعي، وبالتالي فسلوك الذات ومنتجها هو نتاج لتفاعل الأنساق وحركتها في الذات[٣].

فنازك في منتصف الأربعينات كان يتساكن في ذاتها نسقان، الأوّل كتابي والثاني شفوي. وكان النسق الكتابي قد فرض حضوره على منجز الهيئة والسيرة في تاريخ مبكر. وظلّ يعرب عن نفسه في شعرها من خلال السعي الدائم في التجريب من خلال الصيغ الممكنة في موسيقى الشعر وفي التخلي عن القصيدة ذات القافية الموحدة، بحثا عن تعبير تام عن الكتابة الشعرية ذات البعد الكتابي الواضح. ومن خلال تجربة الكتابة نفسها في

---

(١) المصدر نفسه: ١١٠ .
(٢) الكلمات والأشياء: ٢٦٠ .
(٣) المصدر نفسه: ٢٦٧ ـ ٢٧١ .

المدة المتوسطة بين عامي ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦م التي مثّلت تجربة لها أبعاد خاصة ـ وقفنا عندها بالتفصيل ـ اهتدت القصيدة إلى ذاتها من خلال الاطلاع على تجربة الآخر الغربي وشكل قصيدته المُحتضِنة لمساحات واسعة من الحرية الموسيقية. وهنا كانت ولادة قصيدة التفعيلة عام ١٩٤٧م في أحضان النسق الكتابي. والذي تجلى بوضوح شديد في المنجز التنظيري عام ١٩٤٩م.

غير أن النسق الكتابي لم يكن صافيا في الذات صفاءً مطلقا، فالصفاء المطلق أمر يصعب تصور وجوده في ذات تنتمي إلى ثقافة توصف بأنها ثقافة شفويّة بشكل مجمل. فكان للنسق الشفوي بقايا حاضرة في منجزها الشعري حتى في ديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)). فمن خصائص النسق انفتاحه على المتغيّر ((فالنسق المغلق وَهْمٌ [...] فإذا سلّمنا بأن النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته، فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي؛ فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنه يمتلك مرونة التحولات، ويستجيب لمقتضيات التغيرات))[1].

ولكن من الواضح جدا أن النسق الكتابي كان حاضرا بقوة في حياة نازك الثقافية في أربعينات القرن العشرين. وتجلت هيمنته من خلال المنجز الأدبي شعرا ونقدا في الأعوام التي تلت العام ١٩٤٧م. وهذه مرحلة من مراحل حياة نازك ومنجزها، ذات خصوصية مستقلة. ولعلنا لا نبالغ حين نقول إنها أهمّ مرحلة في حياتها وحياة منجزها على الإطلاق.

---

[1] القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم ـ ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٧م: ١٢٢ .

وثـمّة مرحلة ثانية تلت هذه المرحلة بدأت في الخمسينات ثم تصاعدت في نهاية الخمسينات لتبلغ ذروتها في الستينات من خلال كتابها قضايا الشعر المعاصر الذي صدر عام ١٩٦٢م. إذ عاد النسق الشفوي يفرض حضوره بقوة. وهو وإن لم يستطع أن يلغي النسق الكتابي في ذاتها إلا أنّه حاصره كثيرا وضيّق من مساحته. فنازك في الخمسينات كانت قد خرجت إلى عالم الحياة العامة فرُفدت الذات بفيض من التجارب الحياتية والمتخيلة. ولأنّ الذات ليست الفاعل الوحيد والواعي وإنما هي الحاضن الكلي للأنساق وتحولاتها، مثلما هي القناة التي تمر من خلالها الأنساق (الاجتماعية والثقافية..) الواعية واللاواعية، لتمارس التعبير والإنتاج. فقد عملت الذات (في نازك) على تنظيم الأنساق واهتدت إلى ما يشبه المهادنة النفسية، بإمكانية تعايش نسقين في الذات شفوي/كتابي.

الإيديولوجيا والشفوية:

خرجت نازك في الخمسينات من بوتقة الذاتي والفردي، فتحوّلت من ذات فردية تكتب علاقة ذاتها بالوجود، وتصغي إلى صوت الكتابة نفسها؛ إلى ذات مشاركة في الحراك الاجتماعي والأيديولوجي والسياسي، في مرحلة تاريخية عُرفت بتنامي فكرة الدولة القومية. ويساعد على كشف هذا التوجه الجديد ذلك الانفتاح على الواقع ذي النـزعة الجماعيّة لا الفرديّة الذي تجلى في قصائد كُتبت ونُشرت في الخمسينات والستينات، ثم ضمّها ديوان ((شجرة القمر)) الذي صدر عام ١٩٦٨م. ومن تلك القصائد: ((وردة لعبد السلام)). وهي قصيدة سجلت عليها نازك ملاحظة تقول: ((نظمت الشاعرة هذه الأغنية في عهد الشيوعيين، في مساء اليوم الذي أعلن فيه اعتقال السيد عبد السلام عارف بتهمة التآمر سنة ١٩٥٨))[١]. وقصيدة ((ثلاث أغنيات شيوعية)) التي كُتبت عام ١٩٥٩م[٢].

[١] شجرة القمر: ٧٥ .

[٢] المصدر نفسه: ١٧٤ .

وقصيدة ((ثلاث أغنيات عربية)) مستحضرة في بدء القصيدة جملة للزعيم القومي جمال عبد الناصر ((دقت ساعة العمل الثوري))[1]. وقصيدة بعنوان ((أغنية للأطلال العربية)) ذُيّلت بتاريخ كتابتها فكان ١٩٦٣م[2]، وقصيدة ((حدود الرجاء)) التي صدّرتها بجملة: ((في انتظار إعلان الوحدة الثلاثية سنة١٩٦٣))[3] وقصيدة ((الوحدة العربية)) التي صدرتها بجملة: ((عند إعلان ميثاق الوحدة الثلاثية من القاهرة في ١٧ نيسان ١٩٦٣))[4].

وجدير بالملاحظة أن كلّ هذه القصائد ذات **البعد الجماعي** إنّما صاغتها نازك على وفق القصيدة ذات الشطرين، ولم تكن قصائد تفعيلة. ويمكن فهم هذا **التوجه نحو الجمعي** على أنه **انحسار الذاتي والفردي**، الذي يقابله في المعادلة تنامي النسق الشفوي على حساب انحسار النسق الكتابي المعبّر عن الذات الفردية. وكأن العلاقة أصبحت هكذا: **تصاعد الشفوي مرتبط بكثرة القصائد المعبّرة عن مشاركة الجماعي لا الفردي، تصاعد الكتابي مرتبط بكثرة القصائد المعبّرة عن الذاتي الفردي. فالتعبير عن الجماعي يستدعي بصورة لاواعية النسق الشفوي المقتضي للوزن والقافية وتنامي الموسيقي/الصوتي.**

والتعبير الفردي والذاتي في موضوعات خاصة بالذات يخفت أمامه بصورة لاواعية النسق الشفوي ليُسمح للنسق الكتابي القار بالحضور والتعبير عن الذات. لذلك نجد من الحماسة في هذه القصائد كمّا لا يُستهان به. وطبيعة الحماسي

---

[1] المصدر نفسه: ٩٥ .

[2] المصدر نفسه : ٦٤.

[3] المصدر نفسه: ١١٧ .

[4] المصدر نفسه: ١٢٢ .

تقتضي صياغات مناسبة للنسق الشفوي/الجمعي، لتكون الصياغات قادرة على التأثير. **فالتعبير المباشر عن الجماعي هو بوابة الشفوي.**

لقد تبلور لدى نازك في مرحلة الخمسينات والجزء الأكبر من الستينات انتماء قومي أيديولوجي. **فأصبحت صورة القطيعة التامة مع القصيدة العربية التراثية تعني صورة القطيعة مع تراث الأمة. وهذا ما لم يكن منسجما مع واقعها الثقافي والاجتماعي واهتمامها بالهمّ الجمعي في هذه المرحلة.** في حين كانت في الأربعينات فردية أكثر من أيّة مرحلة أخرى من مراحل حياتها. ففي مرحلة الأربعينات كانت منتمية **لذاتها/لحريتها الإنسانية.** وفي المراحل اللاحقة شاركها في ذاتها الفردية الانتماء إلى **الجمعي/القومي ـ المركزي.** والانفتاح على الجماعي ببعده القومي يفتح بوابات الذاكرة الجمعية. وبوابات الذاكرة الجمعية هذه حين تنفتح ستجد هذا المخزون الشفوي الضخم في الثقافة العربية، الموصوفة بكونها ثقافة ذات مساحات عظمى من النسق الشفوي. وسيكون الانتصار لهذا التراث أيديولوجيا صورة من صور الاندماج اللاواعي. فعلى المنتصر للتراث أيديولوجيا أن ينسجم مع الشفوي. وهذا أمر طبيعي يستدعيه منطق الأشياء. فالحياة تنتُج أو تستدعي ما يلائمها من أنساق بحسب مقتضيات التجربة الإنسانية. ولو تذكرنا ذلك الهاجس/التمكّن الموسيقي القار، فسوف يكون هذا الاستدعاء النسقي **ضرورة وانسجاما.**

وتكشف بوضوح شديد قصائدها ـ التي ذُكرت عناوينها قبل قليل ـ هذا الميل إلى الأيديولوجي وتنامي حس المسؤولية القوميّة. تقول في قصيدة ((وردة لعبد السلام)):

والملاييــنُ تحملُ في يدها وردة   لكَ عبدَ السلامْ

يا نصيرَ العروبة والحقّ والوَحْدة   يا عدوَّ الظــلامْ[1]

وتقول في قصيدة ((الوحدة العربية)):

إنّها ساعةُ المَدى أعلنت دقّـــــــاتُها فجرَ أمّتي العربيّةْ

....

ايهِ بغدادُ أيقظي كل من ما   تَ شهـيدا على نشيدِ النـــصْرِ

أنبــأيــهِ بــأنّ وَحْدتَـهُ قـــا   متْ وضمّتْ من أرضهِ كلّ شبرْ[2]

وتقول في قصيدة ((ثلاث أغنيات عربية)):

دقّــت الســاعة في أرض بلادي العربيّــةْ

جلجلت، ضجّت، ودوّت ملءَ وديانٍ قصيّةْ

......

اثنتا عشرةَ من دقّاتها هزّت رُبَــانا

أيقظت تاريخَنا القوميّ في قعْر دِمانا[3]

والتجلّي الآخر لاهتمامها الأيديولوجي القومي ظهر من خلال كثرة **الحديث عن ثقافة الأمة والمحافظة على أصالة ثقافتها**. فضلا عن تداولها مصطلحات تعبر عن هذا **الاهتمام الأيديولوجي والإحساس بالمسؤولية القومية**، مثل: ((الأمة العربية))، ((الوطن العربي))، ((حياتنا العربية))، ((تراثنا العربي)) ...الخ[4]. ويمكن تلخيص هذا التوجه صوب الأدلجة القومية من خلال قولها في بداية الستينات: ((إن مادة شعرنا

---

[1] المصدر نفسه: ٧٦.

[2] المصدر نفسه: ١٢٤ .

[3] المصدر نفسه: ٩٥ـ ٩٦ .

[4] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٥٠، ٦٤ ـ٦٥، ١٢٤، ٣٠٢، ٣٢٧، ٣٣٦ .

وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوربي المعاصر ـ لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها ـ وان موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربي هذا، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها في يوم قريب))[١] وليس من سبب يدفع إلى الانتظار، كما انتظرت نازك حتى الموت، ولم يتتلمذ الغرب على أيدي الأدباء والنقاد العرب. وما يعنينا هنا من هذا النص تلك النـزعة الشفوية التي تتجلى في الخطابية والحماس الانفعالي، كما ترشح منه الدعوة إلى المركزية الثقافية.

المهادنة والازدواج الثقافي:

قلنا إنّ الذات/نازك اهتدت إلى ما يشبه المهادنة بين نسقين. وهنا نود أن نطور هذا المقترب لأهميته البالغة. فالمهادنة عند نازك تجاوزت التطبيق في الشعر إلى التنظير لتلك المهادنة والتعايش. حتى وجدناها تعرب صراحة عن المهادنة بين النظام التقليدي (قصيدة الشطرين) ونظام قصيدة التفعيلة. أي بين **النسقين الشفوي والكتابي**. فهي تشخّص مزايا كل نظام من النظامين. وتؤكد عدم تخلّيها عنهما قائلة: ((أنا حريصة عليهما معا، محبّة لهما كليهما، وكل ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأما جميلا لأسلوب الشطرين))[٢]. وأيضا، نجد لديها دعوات أخرى إلى مثل هذا التعايش، في نهاية الستينات في مقدمة ديوانها ((شجرة القمر))[٣]. بل توقّعت أن الشعر الحر ((سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة))[٤].

---

[١] المصدر نفسه: ٣٣٦ .

[٢] المصدر نفسه: ٨ .

[٣] ينظر: شجرة القمر: ١٦ (المقدمة).

[٤] المصدر نفسه: ١٦ ، ١٧ (المقدمة).

فكان كل نظام من النظامين يرضي مساحة من مساحتي **الذات المشطورة التي تقاسمها النسقان، وسعت نازك لأنْ ترتّق من خلال الازدواج ذاتها المشطورة.** ونازك أرجعت جزءا من محرّكات التجديد الذي أحدثته في القصيدة العربية إلى تمكّنها من العروض، حين قالت: ((إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الانكليزي))[1]. وفي هذا النص موضع سرّ ظلّ يتجلى ظهورا واختباء، منتسبا لهذا النسق أو ذاك. لأنّ التشكّل كان مزاوجة بين نتاجين لثقافتين مختلفتين، إحداهما توصف بالكتابية (الانكليزية) والثانية توصف بالشفوية (العربية). ولكلّ واحدة منهما بقيت حصّة في نفس نازك وثقافتها المزاوِجة ((الملفّقة)) التي جمعت بين المتناقضين.

لقد ظلّ هذان النسقان يشتغلان بالتناوب وبحسب الظروف ونوع التجربة ومقتضياتها الماديّة والنفسيّة. بل إننا نجد نازك مجسّدة لمأساة جيل يعاني من **انشطار الذات والبحث عن الهويّة الثقافيّة**. ونازك بقدر ما هي بوابة واسعة ومهمة من بوابات الحداثة العربية في لحظة تاريخية معيّنة؛ فإنّها الأنموذج المتقدم والأكثر وضوحا لجيل عانى تساكن الأنساق المتضادة داخله. وإنّ المهادنة التي ارتضتها لنفسها هي مهادنة نفسية للموازنة بين نسقين داخليّين فرضا حضورهما في ذاتها، وهي صورة لموازنة من نوع آخر. فهي في حقيقتها موازنة بين مقتضيات الذات الفردية ومقتضيات الواقع الخارجي بكل تفاصيله: من مقتضيات اجتماعية ودينية وسياسية...الخ. وأنها من خلال مجمل مسيرتها الأدبية في الشعر والتنظير النقدي، **صعودا وهبوطا، استجابة للكتابي أو عودة للشفوي/انتصارا للذات الفردية أوخضوعا للذات الجماعية**؛ إنّما هي

[1] قضايا الشعر المعاصر: ٧ .

تجسيد لمأزق جيل انفتح على ثقافة جديدة ومعرفة جديدة فاتسعت لديه حاجة البحث عن هويّة. وإن صرختها في الأربعينات:

أحبُّ وأكـره ماذا أحبُّ وأكـرَهُ؟ أي شعورٍ عجـيبْ؟

وأبكي وأضحك ماذا ترى يـثير بكائي وضحكي الغريب؟

أريدُ وأنـفرُ، أي جنـونٍ حياتي ؟ أي صراعٍ رهـيـبْ؟ [١]

هي أعظم حقيقة نفسية ظلّت تشتغل في ذاتها. خفتت المتناقضات أحيانا فانسجمت الذات واصطَفت نسقا، وأطلّت المتناقضات فبرز نسق مضاد منها، وهكذا.

إنّ صراع الأنساق يفضي إلى ثلاثة مواقف مختلفة تقفها الذات من الواقع: **انتماء، انفصام، ازدواج**. وقد استجابت نازك في مجمل مسيرتها إلى نسقين، هما الانتماء والازدواج. فالانتماء تحقق في منجز الهيئة والسلوك، وتجلى في منجزها التنظيري في مقدمة ((شظايا ورماد)). بل إنّ الانسجام مع الذات والانتماء إلى النسق الكتابي تجلى في أعلى قممه في تلك المقدّمة التنظيرية، حين انتصرت نازك لنسق بعينه في لحظة تاريخية معيّنة، وهي لحظة كتابة تلك المقدمة. مثلما تحقّق الانتماء في قصيدة التفعيلة التي أنجزتها، بفعل تجربة الكتابة ولغة تلك التجربة وما غطّاهما من نسق كتابي وما صاحب ذلك وما سبقه من انفتاح على المنجز الشعري والنقدي للآخر الغربي.

وتمثّل مرحلة الأربعينات ـ على وجه الإجمال ـ أعلى قمّة في عطائها المنتمي، وفيه تحققت أكبر نسب انحسار الازدواج لصالح الانتماء. وانتصار الداخل (الذات) على الخارج (الجمعي، المركزي). على الرغم من أن نازك لم تكن منتمية بمعنى الانتماء المطلق لقيم الكتابية/الحداثة ((زمانها ومكانها))؛ فهذا أكبر من أن نتوقعه منها أو من غيرها لأنّه

[١] شظايا ورماد: ٣٨ .

خارج المستطاع. فقد تجلى بعض صراع النسقين الكتابي/الشفوي في منجزها الشعري، الذي هو ـ أي الحقل الشعري ـ أقرب المنجزات إلى جوهر الذات ونسقها اللاواعي، فكان التجريب الدائم والبحث عن المقتربات في التعبير ضمن حقل موسيقى الشعر، حتى تحقق الفتح الكبير في قصيدة التفعيلة. ويبقى واضحا تمام الوضوح أنّ الذات في جوهرها لم تكن صافية في اصطفاء نسق الانتماء المطلق، بدليل استمرار الازدواج في المنجز الشعري.

أما في مراحل إنجازها اللاحقة، في الخمسينات وما تلاها ولاسيّما في الستينات فقد تجلّت الاستجابة للازدواج واضحة في مستوى منجزها التنظيري، المُمَثّل بكتابها ((قضايا الشعر المعاصر)). فجاء كاشفا عن حالة التلفيق الثقافي. بأن زاوجت بين المتناقضات؛ الشفوي/الكتابي، الاعتزاز بالقصيدة ذات الشطرين/عدم التخلي عن قصيدة التفعيلة.

وتجلى الازدواج في منجزها الشعري الذي ظلّت فيه مزاوجة بين كتابة قصيدة التفعيلة وكتابة القصيدة ذات الشطرين. ولم تتمكن من اصطفاء نسق واحد دون غيره. فكانت دواوينها التي جاءت بعد ديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)) مشتملة على قصيدة التفعيلة مثلما اشتملت على القصيدة ذات الشطرين، وإن اختلفت نسب الحضور لكلّ نوع من القصيدتين. ويستثنى من هذا الحكم ديوانها ((يغيّر من ألوانه البحر)). وبطبيعة الحال أخرجنا من هذا الحكم ديوانها ((مأساة الحياة وأغنية للإنسان)) الذي يشمله ظرف خاص. فهو بناء قائم بذاته ومتأثّر ببعضه بعضاً، فهو مؤلَّف من ثلاثة أجزاء. ثلثه الأول كُتب في منتصف الأربعينات ـ أي قبل ديوانها ((شظايا ورماد)) ـ وثلثه الثاني كُتب في الخمسينات، وثلثه الثالث كُتب في منتصف الستينات.

ولقد ظهر الازدواج لديها في نوع طريف أشارت إليه نازك نفسها، وهو الازدواج بين نازك الناقدة ونازك الشاعرة. فقد سجّلت نازك ـ من بين ما سجّلت من ملاحظات المعلّم لتلاميذه ـ على منجزات زملائها الشعراء أنها وجدت أن التشكيلات الخماسية التي ترد في

بعض أشطار الشعر الحر الذي يكتبه زملاؤها قبيحة ولا تستقيم مع الذوق السليم. ثم بعد أن نشرت هذا الرأي في كتابها ((قضايا الشعر المعاصر)) نبهها بعض المتابعين إلى أنها تناقض نفسها لأنّها هي نفسها تستخدم تلك التشكيلات الخماسية في شعرها. فعلّقت نازك على هذا الموقف قائلة: ((الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب مني ذهنيّ يرفض كل تشكيلة خماسية رفضا كاملا، وجانب منّي سمعيّ يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا. أو لنقل أن الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تتقبّل))[1].

أما في مجال منجز الهيئة والسيرة الذي بدت من خلاله حداثتها؛ فلم يكن هذا المنجز مهما في العقود التي تلت عقد الأربعينات. فما كان ينظر إليه على أنّه إنجاز مهم وذو معنى ـ كسفور المرأة ـ صار في عقود لاحقة جزءا من الماضي، ومصدر تندّر وسخرية، لكثرة السفور والسافرات، كما تسجّل ذلك بعض المصادر التي وثّقت تلك المرحلة[2].

وفي مجمل انجاز نازك في العقود التي تلت الأربعينات من القرن العشرين يتجلى انتصا الخارج (الجمعي) على الداخل (الذاتي).

[1] قضايا الشعر المعاصر: ١٢٧.

[2] ينظر: أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق: ١٩ .

الفصل الثاني

مقتضى التشكّل وإنتاج الخطاب في النص الشعري

تحرّك من خلال صفحات بحثنا تصوّر مفاده أن البنية الذهنية للمنتج مسؤولة مسؤوليّة مباشرة عن **ماذا قيل** في الشعر، أي مسؤولة عن المضمون الدلالي الذي يطرحه الشعر. مثلما سعى البحث إلى شرح العلاقة الجدلية بين البنية الذهنية المُنْتِجة والشكل الشعري المُنْـتَج. وهنا صارت البنية الذهنية مسؤولة مسؤولية مباشرة عن **كيفيّة القول**. أي كيف قيل القول. وهذا ينفتح على ممكنات عدّة، من بينها كيفيّة تشكيل جسد القول (النص). الذي نحن بصدد مناقشته في هذا الفصل.

قصيدة القبيلة:

نشأت القصيدة العربية في ظلّ نظام القبيلة وبيئتها الصحراوية المسؤولة عن نوع القيم الثقافية المبثوثة فيها. فـ ((البيئة الصحراوية هي التي حدّدت في الأساس حجم الجماعات التي قطنتها وتوزّعها ونزاعاتها وأصناف تجمّعها، والتنظيم الاجتماعي السائد بين هذه الجماعات، وأساليب معيشتها، وثقافتها من قيم وعادات ومعتقدات وأعراف، وتعبيراتها عن مكنوناتها الداخلية أكان بالشعر أو السرد القصصي أو بالغناء))[1]. فجاء

---

[1] المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م :١٩٧ .

شكل القصيدة حاملا سمات مشابهة لنظام معيشة القبيلة وأدواتها المستعملة. وثمّة ربط مباشر بين البيت الشعري الجاهلي وبيت الشَّعْر المعدّ للسكن في الصحراء، لكثرة تشابه تفاصيل البنيتين وتطابق المصطلحات الواصفة لأجزاء البنيتين. وهذا ما أشار إليه الخليل الفراهيدي وأسهب في تفصيل شرحه غير واحد من المشتغلين بالأدب العربي، ومنهم ابن رشيق[1].حتى أنّ هذا التشابه السيميائي قد أغرى بعض الدارسين القدامى كحازم القرطاجنّي بتصّور وجود مقصديّة مباشرة في نقل البصري الشاخص في نظام بيت السكن إلى السمعي الممكن في البيت الشعري. فعنده العرب ((قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعريّة ونظام أوزانها متنـزّلة في إدراك السمع منـزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر))[2]. و يبرز في تصور القرطاجنّي البعد المقصدي المباشر في نقل البصري إلى سمعي، بشكل ميكانيكي فوقي. فالقرطاجنّي وإنْ كان ليس بعيدا عن حقيقة رصد المشابهة بين بنية البيتين وتطابق الكثير من المصطلحات لوصف أجزائهما؛ غير أنّ هذا الذي تصوّره ليس جوهر حقيقة ما حصل، على وجه الدقة والتشخيص.

فالتفسير المناسب لتشابه بنيتي البيت الشعري وبيت الشَّعَر هو أن كليهما نتاج لمكون بنيوي ذهني واحد. إذ يذهب كلود ليفي شتراوس إلى أن ((النشاط اللاشعوري للفكر يكمن، كما نعتقد، في فرض بعض الأشكال على مضمون ما، وكانت هذه الأشكال واحدة،

---

[1] ينظر: الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجـاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م: ١٥ . و ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف: أبي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بـيروت، ط٤، ١٩٧٢م:١ :١٢١ .

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، تحقيق : محمد الحبيـب بلخوجـه، دار الغرب الإسلامي، تونس، ١٩٨١م: ٢٥٠ .

في الأساس، بالنسبة لجميع الأفكار القديمة والحديثة البدائية والمتمدنة))[١] لذا ينبغي الوصول إلى بنية لاشعورية كامنة في كل نظام، أو في كل عادة، للحصول على مبدأ تفسير صحيح بالنسبة لأنظمة عامة أخرى وعادات أخرى.

فالمكون البنيوي الذهني يستنسخ ذاته فينتج بيت الشَّعَر بشكل معيّن ومناسب لطبيعة البيئة وهو، أيضا، يستنسخ ذاته لينتج بيتا شِعريًا. فيكون سبب التشابه بين البيتين (الشِّعْر والشَّعَر) عائد إلى البنية الذهنية المنتجة وليس عائدا إلى نقل البصري إلى السمعي بهذه الصيغة الميكانيكية. وتفسيرنا هذا لا ينكر وجود تلك التفاصيل الدقيقة في تشابه البنيتين التي رصدها القرطاجني، إنّما نحن نركز على عائدية إنتاج البنيتين إلى مكون ثقافي بنيوي واحد.

فثمّة تفاصيل تكوينية يمكن أن يكون البيت الشعري قد اقترضها من بيت الشَّعَر المعدّ للسكنى[٢]. والقرطاجني يشرح أن العرب ((تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء))[٣].

إنّ الحياة الرتيبة تنتج إيقاع الزمن الرتيب، وهي في الوقت عينه نتاج لرتابة ذلك الزمن. إذ بينهما علاقة تأثير وتأثّر متبادلين. ثم تأتي القصيدة نتاجا طبيعيا لكل هذه

---

[١] الانتروبولوجيا البنيوية،كلود ليفي ـ ستروس، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م: ٤٠.

[٢] ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١: ١٤٢.

[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٥٠.

الرتابة. ((نقرأ القصيدة ونقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، والأبيات تتوالى وراء بعضها رتابة، أيضا. فالقصيدة مفتوحة إيقونيا كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لا نهاية))[1]. فهناك كان الزمن يوما يتكرّر بلا فاعلية وبلا تجدّد وبلا فرادة. وكان سكن القبيلة بيت شَعَر بهيئة هندسية واحدة، يتكرر ليكوّن السكن الكلي للقبيلة، إذ لا بيت يتميز عن بيت في هندسته. وهناك أصبحت القصيدة بيت شِعْر بهندسة واحدة محكوم بقانون التكرار ـ لأن كل شيء محكوم بقانون التكرار. فالبيت يوم يتكرر، سواء أكان البيت بيت شِعْر أم بيت شَعَر، ((فالإحداث والوقائع التاريخية التي نعتقد أنها تحمل الجديد وغير المتوقّع ليست سوى صيغ وأشكال ممكنة تنتج عن مجموعة ثابتة ومحددة من التحويلات والتأليفات البنيوية، توجد مبادئها في قوانين العقل البشري نفسه)) [2]

لقد سجّل ابن رشيق القيرواني مجموعة تفسيرات وجدها متناقَلة ثقافيا؛ لمعنى اشتقاق التصريع في البيت الشعري، منها ما يحيل على صور مكانية كربط مصراعي البيت بمصراعي الباب ـ باب الخباء ـ ومنها تفسيرات تحيل على ربط البيت الشعري بالفضاء الزماني، وتحديدا بالنهار بوصفه وحدة زمنية مستقلة. فقال القيرواني في ذلك: ((واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت ((مصراع)) كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل هو من الصرعين، وهما طَرَفا النهار، قال أبو إسحاق الزجاجي: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميْل الشمس عن كبِد السماء إلى وقت غروبها))[3].

---

[1] الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي:١٤١ .

[2] موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م: ١٠٦ .

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١: ١٧٤ .

إنّ إدراج تفسيرين مختلفين ـ زماني ومكاني ـ كاللذين أدرجهما القيرواني راويا، يدلّان على أنّ أمر تفسير هيئة البيت الشعري العربي كان يشغل بال الدارسين القدامى، وأنّ ثمّة أكثر من نظرة جزئية حاول من خلالها المهتمون بالدرس الأدبي تفسير الهيئة التي جاء بها البيت الشعري التقليدي، والمتمثلة بنظام الشطرين ((المصراعين)).

وعلى الرغم من البعد الجزئي واستقلال كل احتمال من الاحتمالين المتنوعين في التفسير؛ إلا اننا نجد أنّ كلا التفسيرين ـ الزماني والمكاني ـ يمكن أن يُستثمرا في آن واحد لتفسير هيئة البيت الشعري التقليدي. بمعنى أن ثمّة علاقة جدلية متعاضدة بين الزماني والمكاني (البيئة الصحراوية) لإنتاج البيت الشعري الجاهلي في الصحراء ذات الثقافة الشفوية.

فثمّة انطلاق يتمثّل ببدء البيت الشعري ثم استمرار صعوده حتى يصل ذروة الارتفاع في نهاية الشطر الأول للبيت، ثم يقفل نزولا إلى نهاية الشطر الثاني. وهو بهذا الشكل صورة للوحدة الزمنيّة الممثّلة بالنهار الواحد، الذي يبدأ بنهاية الليل ويستمر صعودا إلى ذروة الارتفاع في الظهيرة ليقفل متراجعا حتى ينتهي ببداية الليل[1].

إنّ الوحدة الزمانية هذه (النهار) من حيث بنية بدئها وتصاعدها، ثم تراجعها عن القمة إلى نقطة على مستوى خط البدء نفسه. ثم تكرار هذه الرحلة يوميا في ظل واقع صحراوي يفتقر إلى المثيرات؛ تعدّ وحدة مستقلة مهمة ومثيرة جدا على مستوى استنساخ الذهن لحركتها، وتجلي تلك الحركة في المنجز البشري من خلال اللغة (البيت الشعري) بوعي أو بدون وعي. وعلاقة البدوي الصحراوي بحركة النهار ـ من خلال حركة قرص

[1] رسم الدكتور محمد الماكري تلك الحركة رسما بيانيا على هيئة نصف دائرة تتطابق فيها حركة النهار من جهة وحركة البيت الشعري صورة ونطقا من جهة أخرى، ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: ١٤٠ـ١٤١.

الشمس ـ علاقة التصاق ومتابعة لأنّه بتماس مباشر ودائم بهذا القرص، بل هو تحت رحمته يوميا. فالبدوي ينظر إلى السماء أكثر مما ينظر إلى الأرض الشاسعة المفتوحة. وعلاقة البدوي بحركة قرص الشمس في النهار مختلفة تمام الاختلاف عن علاقة من يعيش في المدن المتحضّرة بذلك القرص. فعلاقة البدوي علاقة متابعة، وعلاقة الحضري علاقة إهمال. فمتابعة الزمن عند الثاني تُرصد من خلال علامات وأدوات أخرى غير قرص الشمس، كساعته اليدوية، مثلا، لأنّه دائما مُحاط بجدران ومُغطى بسقوف.

إنّ صور الأشياء الخارجية بوُصفها معطيات بصرية خارجية ((تُطبَخ)) في الذهن فتلوّن المُنتَج المتعدد للفرد والمجتمع، بتجليات متنوعة. لكنها تعود بشكل أو بآخر إلى تلك الصور المخزونة. فالاهتمام بصورة حركة النهار بوصفه وحدة زمنية متميزة وضابطة لإيقاع الحياة، وبوصفه وحدة مثيرة في تصاعدها وتراجعها، وفي تكرار هذه الصورة كل يوم... كلّ هذه التوصيفات توحي للمخيلة أن تُنمِذِج منتجها على وفق هذه الصورة المتكرّرة والمثيرة. أي توحي بمثل هذا التكرار للبنية صورة تبدأ بالتصاعد وتبلغ القمة ثم تعود إلى خط البداية بعد أن تكون قد أنجزت رسم نصف دائرة.

وصورة بيت الشَعَر المُعد للسكن وطبيعة بنيته وطريقة بنائه...الخ ؛ شأنها شأن صورة النهار، قادرة على أن توحي للمخيلة المتعايشة معها بإيحاء شكل البيت الشِّعْري على الرغم من تباعد العالمين.

وهذا الربط بين العوالم لا تقتصر مساعدته لنا على فهم المنابع الثقافية المسؤولة عن شكل البيت الشعري العربي، بل هي قادرة، أيضا، على المساعدة في إدراك أهمية مقولة أن العصر يُنتج منطقه، وأن المنطق ليس واحدا وليس مطلقا وسرمديا. فالحياة قادرة على أن

تُنتج منطقها حين يُصغى إلى إيقاعها إصغاءً عميقا[1]. فالمعطيات الخارجية من بصرية وسمعية ...إلخ تحفر وجودها في المخيلة والذهن وتعيد إنتاج ذاتها بأشكال متعدّدة. وعليه تكون صورة النظام الثقافي ـ الذي هو في الأساس استجابة وعلاقة من نوع ما، مع معطيات الواقع البيئي ـ مسؤولة بنسبة ما، عن المنتجات الثقافية شكلا وبنية. ومن بين تلك المنتجات المنجز الشعري. الذي يأتي مستجيبا لصورة ذلك النظام. إذ ثمّة علاقة **اقتضاء** تنشأ عن ذلك الشكّل ثم تتحول لاحقا إلى علاقات تداخل وتعاون. وفي واقع القبيلة الصحراوي الشفوي أصبحت عملية التبادل بين البنية اللاواعية والمظاهر الواقعية تقتضي البيت الشعري المستقل.

البيت الشعري ومقتضى الاستقلال:

تقتضي الطبيعة التداولية للحياة الثقافية الشفوية في العصر الجاهلي وجود الشكل الشعري القائم على وحدة البيت واستقلاليته. ويأتي انتماء البيت للقصيدة بمرتبة تالية ومتأخّرة، من حيث الأولوية ومن حيث الحاجة لمثل هذا الانتماء. فهو على الرغم من عدم تمكنه من النهوض بالمهمة التي يمكن أن تنهض بها القصيدة ـ لأنها الكل ولكون البيت جزءا ـ غير أن مقتضى استقلالية البيت ينبع من كونه الوحدة الصوتية/ الإيقاعية/ الدلالية؛ المناسبة لثقافة شفوية في حاجة دائمة إلى تداولية البيت.

فيكون البيت موضع استثمار إنساني حياتي مفتوح: ففيه إمكانية استثمار خارجي متعدّد: فهو شاهد ودليل قدرة على الفعل/شعر الفخر، وهو شاهد ودليل على وجود

---

[1] ينظر: مفهوم العقل مقالة في المفارقات، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م:١٧، ٩٦.

العاطفة/شعر الحب، شعر الرثاء، شعر المدح...، وهو شاهد ودليل على الحصول والتحقق/الشعر الذي يُسجل من خلاله التاريخ.... ومثلما في البيت إمكانية استثمار خارجي فإن فيه إمكانية للاستثمار داخلي: فمن خلال الإيقاع الصوتي/الجمالي، تتسلى النفس وتستعين (أي تستثمر) به على مشاق الرحلة والسفر في ظلّ واقع جغرافي صحراوي قاس، يستلزم التنقّل الدائم. وقد يُستحضر بيت من الشعر ليحسم تردد النفس في موقف قتالي، أو يُستحضر لاستثارة طاقات النفس وتنشيطها... فأبيات الشعر في الثقافة الشفوية قوانين الحياة منظومة، لتيسير حملها في الذهن واستحضارها وقت الحاجة.

وفضلا عن هذا كلّه يأتي الاستثمار الجمالي في الصورة وفي التركيب...وما يمكن أن يحققه هذا للنفس من متعة، في ظلّ واقع خارجي غير ممتع: صحراء، صعوبة عيش، انعدام وسائل الترفيه.... وأيضا يتحقق الاستثمار الداخلي على مستوى المخزون المعرفي. فالبيت الشعري مستودع خلاصة خبرة الآخرين واستنباطهم ((حكمتهم)).

وهذا كلّه يتحقق من خلال التداول المقتضي. واقتضاؤه يحتم وجود البيت ـ أو الأبيات القليلة ـ ولا يحتم وجود القصيدة. وذلك لإمكانية الاستثمار السريع في ظل حياة بيئية وثقافية متحركة لا يسمح منطقها بقصيدة تقال في ساحة الوغى. فالأنسب فيها هو البيت أو الأبيات القليلة. ففخر في ساعة منازلة في ساحة وغى يكون البيت أداة... ولعل البيت أداة مناسبة في استمالة قلب امرأة في ظلّ واقع متحرك وسريع (لقاء عند بئر للاستسقاء، لقاء في مرعى...).

إذن، البيت هو الأنسب وليس القصيدة. فالذاكرة الشفوية قد كيّفت نفسها مع محيطها، بأن أنتجت صيغا قابلة للتذكّر والإعادة والاستثمار المتكرّر. وقد سجّل الجاحظ

حجج الرقاشي وشرحه لمن سأله عن السبب الذي دعاه لِأَن يُؤثِر السجع ويُلزم نفسه بالقوافي وإقامة الوزن، إذ قال الرقاشي بأنّه يستعمل السجع والوزن والقافية لأنه يريد مخاطبة ((الغائب والحاضر، والراهن والغابر؛ فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشَط؛ وهو أحقُّ بالتقييد وبقلّة التَّفلُّت))[1]. فهو من خلال استعمال السجع والوزن والقافية؛ يريد لنصوصه التأثير ويريد لها الحفظ وضمان الاستمرار والتداول.

لقد كان البيت الشعري أصغر وحدة بث إعلامي مكتفية بذاتها، وقادرة على التأثير. ثم تأتي القصيدة لتمثّل مرحلة تالية لوجود البيت، وهي في وجودها هذا إنّما تشرح الاستجابة الطبيعة للتطور الحضاري في حاجات الفرد والقبيلة ذات الثقافة الشفويّة. إذ تصبح القصيدة الأداة الطبيعيّة لنقل الرسائل الكبرى التي فيها قدر من السعة للشرح والتأثير في الآخر/المدوح، المهجو، المحبوب...أو لتسجيل تاريخ القبيلة وأيامها، والفخر بأمجادها ...الخ، حتى أنّنا نجد ابن سلام يحاول تثبيت تاريخ لتقصيد القصيدة الجاهلية وانتقالها من عهد البيت والأبيات إلى عهد القصيدة ذات التقاليد ((تقصيد القصيدة)) والحاملة للأحداث ((تذكر الوقائع)). إذ يسجّل الآتي: ((أوّل من قصّد القصائد وذَكر الوقائع، المُهلْهِل بن ربيعة التّغْلَبيّ [... و] كان امرؤ القيس ابن حُجْر بعد مُهلِهل، ومُهلْهِل خالُه))[2]. غير أن ما ينبغي أن نؤكّده، مرّة أخرى، هو أن القصيدة بقيت هي البيت بمعنى أنها تكرار لصيغة البيت وشكله مع تبدّل محتواه ومضمونه. فطبيعة الثقافة الشفوية القائمة على الصيغة تصنع مزاجا ((تفريديا)) وليس تركيبيا. لذا فالمزاج

---

[1] ينظر: البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٢٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤ ،د.ت: ١: ٢٨٧.

[2] طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ)، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، د.ت: ١ :٣٩ ـ ٤١ .

الشفوي يرحب بالبيت المفرد المستقل. وهذا يفسّر لنا السبب الذي دفع بالمزاج العربي أن يعد عدم استقلال معنى البيت الشعري عيبا. وظلّ هذا المزاج يفرض حضوره في العصور اللاحقة للعصر الجاهلي فقد عاب النقاد القدامى على الشاعر الذي لا يجعل بيته مكتفيا بمعناه وسمّوا ذلك البيت بالمبتور[1]. وهو ذات المزاج الذي دفع بابن سلام الجُمحي ليعقد موازنة المفاضلة بين الفرزدق وجرير على أساس البيت ((المقلّد)) المستغني بنفسه[2]. وربطوا درجة القبح في الاقتران بمقدار درجة حاجة البيت الأول إلى البيت الثاني. وهذا ما نقله ابن منظور عن قول ابن جني: ((كلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالا شديدا، كان أقبح مما لم يحتج الأول فيه إلى الثاني هذه الحاجة))[3] لأنّ تلك الحاجة تُضعِف من استقلالية البيت بوصفه وحدة صوتية دلالية جاهزة للاستثمار في ظلّ واقع ثقافي شفوي. فالبُعد الثقافي لإدانة التضمين واعتباره عيبا إنّما يستند في جوهر اعتراضه على عدم مطابقة الجانب الفني (التقني) في الشعر للحاجة الثقافيّة المقتضية لاستثمار البيت المنفرد.

تتسم الثقافة العربية الجاهلية بخصوصية الجمع بين الثقافة الشفوية ومتطلباتها وشروطها من جهة، وبين الواقع البيئي الصحراوي لتلك الثقافة من جهة ثانية، ونظامها الاجتماعي القائم على وحدة القبيلة من جهة ثالثة. وبذلك فهذه الثقافة بمجمل صورة سماتها وخصائصها ثقافة شفوية صحراوية وقِبَليّــة في تكوينها الاجتماعي. ولكلّ مكوّن

---

[1] ينظر: نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ)تحقيق: كمال مصطفى، مطبعـة الخـانجي، مصر، الطبعة الأولى، د.ت: ٢١٧، وينظر: الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م: ١٢٩ .

[2] ينظر: طبقات فحول الشعراء: ١: ٣٦٠ ـ ٣٦١ .

[3] لسان العرب، ابن منظور الأنصاري الإفريقي (٧١١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٢م: مادة: ضمن .

من هذه المكونات الثلاثة ـ الشفوية الصحراوية القِبَليّــة ـ سمات وخصائص تتفاعل مع سمات وخصائص المكونين الآخرين. وعليه فسمات الثقافة العربية الجاهلية ليست حاصل جمع خصائص الشفوية والصحراوية والقبلية، بل هي ناتج تفاعل تلك السمات والخصائص منتجة نسقا ثقافيا مسؤولا، بشكل أو بآخر، عن مجمل منجزات الفرد والمجتمع.

وفي ظلّ واقع الحياة الصحراوية الشفوية البدوية المتحركة التي لا تسود فيها أدوات الكتابة يكون إنتاج البيت المفرد هو الأنسب. أي يمكن إنتاج بيت أو حزمة من أبيات أخرى في أزمنة أخرى في موضوع بعينه، بحسب ملاءمة مزاج الشاعر ومواتاة الشعر له بعد يوم أو شهر أو سنة...الخ، لأنّه يمكن إضافة الأبيات إلى بعضها بطريقة تراكمية.

وفي ظلّ هذه الثقافة يبرز مستوى تداولي غاية في الأهمية، وهو ملاءمة البيت لطبيعة التذكّر الإنساني والحافظة الإنسانية، التي تميل إلى حفظ البيت المفرد القائم بذاته، بوصفه صيغة مساعدة على الحفظ والتذكّر حين تستدعي الحاجة إليه في ظل ثقافة شفويّة معتمدة على النطق والسماع والحفظ والتذكّر. وهذا كان من بين أهم الأسباب التي دعت إلى التأكيد على الطابع الموسيقي في الشعر العربي. ويدمج أودونيس نوعين من الأسباب التي دعت لِأن يكون البيت الشعري في القصيدة العربية وحدة مستقلّة، فيرجع ذلك ((إلى ضرورات إنشادية وغنائية، وإلى ضرورات تتصل بالسماع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعما أنها عقلية تعنى بالجزء لا بالكل))[1]. وعلى الرغم من صحة الأسباب التي يذكرها أودونيس إلا أنّها تبقى أسبابا من بين الأسباب التي نذكرها، فضلا عن كونها تبقى أسبابا ضمنيّة وواقعة تحت مظلة الاقتضاء الثقافي

[1] الشعرية العربية، أودونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م: ١٢.

الشامل والمتداخل الذي نفسّر من خلاله طبيعة بنية النتاج الشعري العربي آنذاك. فالأسبقية الشفوية ومقتضياتها أثّرت تأثيرا حاسما في نظام الإنتاج الثقافي العربي برمّته من خلال آليات الثقافة الشفوية، المتمثلة **بالتكرار، المُمَاثَلة، المُشابَهة**.

نواة القصيدة:

نحن ـ حتى هذا الموضع من البحث ـ ما زلنا منسجمين مع التصوّر القائل بأن الشعر العربي القديم كان بيتا وليس قصيدة، أي كان بيتا يتكرّر شكله وقافيته ليحتضن موضوعات ومعان مختلفة لتُنتج القصيدة من خلال هذه الآلية. ولكن السؤال هنا هل فعلا أن الشعر العربي كان بيتا ينتج قصيدة؟.

أنّ أدلتنا التي تدعّم تصوّر أن القصيدة كانت بيتا إنما يكون صحيحا وواقعا حين يُنظر إلى الأمر من جهة السيرورة والتداول، أي مناسبة البيت للحركة والاستثمار والتذكّر. أما إذا أردنا أن ننظر إلى البنية التركيبية لشكل القصيدة العربية فلن نجدها سوى شطر شعري وليس بيتا. إذ يكرّر الشطر شكله ليكون بيتا (شطر×٢). فالشطر الشعري هو الحجر الأساس في نظام الصيغة. ومن خلال نسخ نفسه ـ من حيث الشكل ـ تتألف القصيدة بشكلها الهندسي المعروف. فتكون بذلك هي الصيغة الكلية الكبرى. بصرف النظر عن طول القصيدة الذي لن يؤثر شيئا في الشكل الهندسي للقصيدة، لأن الطول ليس سوى إضافة أبيات تشكّل هيكل القصيدة. ويجد بعض الدارسين النص الشعري الشفوي نصّا نمطيا مشاعا، أنتجته المهارة الشفوية. فكان على هيئة مجموعة من الصيغ

والتنميطات القوليّة التي تصنع إطارا شكليا جاهزا، يمكن حشوه بما يلائم المواقف الخاصة[١].

فالابتكار الحقيقي في القصيدة العربية هو الشطر الشعري الأوّل. أما الشطر الثاني فهو صورة مستنسخة عن الشطر الأول وباتحادهما يتشكّل البيت. والبيت الثاني صورة مستنسخة عن البيت الأول وهكذا تتشكل القصيدة. حتى أنّ علم مقياس أوزان الشعر المسمى بـ ((العروض)) أُخذت تسميته من تسمية نهاية الشطر الأول في البيت الشعري. إذ نقرأ في لسان العرب: ((والعَروضُ: عَرُوضُ الشعر وهي فَواصِلُ أنصاف الشعْر وهو آخر النصف الأول من البيت (...) وسمي عروض عَروُضا لأن الشعر يُعْرَض عليه، فالنصف الأول عَروضٌ لأن الثاني يُبنى على الأول))[٢].

وأمر القافية هو الآخر لا يخرج عن هذا المسار الحتمي من التكرار. فالقافية تأتي في نهاية البيت الأوّل وتتكرر في كل أبيات القصيدة، بل هي ـ أي القافية في حقيقة وجودها تقع في نهاية الشطر الأول وهو نظام التصريع. وهذا يقوّي سلطة الشطر الأول الذي نتحدث عنه ونعدّه الحجر الأساس وسرّ القصيدة ونواتها. ومن زاوية ثانية فإنّ هذا التكرار الرتيب الذي يؤسّس الشكل الهندسي للقصيدة إنمّا يؤسّس **شكلا بسيطا غير معقّد**. وهو من جهة التعبير إنمّا يعبّر عن ملامح **صلابة** ـ تصل حدود القسوة ـ من خلال الخطوط المستقيمة الحادة التي ترسمها الأشطار والأبيات، وأيضا، الخطوط

---

[١] ينظر: القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م: ١١.

[٢] لسان العرب: مادة: عرض .

المستقيمة للشكل الخارجي للقصيدة. فالخطوط المستقيمة الجامدة تحكم القصيدة على المستويين الأفقي والعمودي.

إنّ صفتي الصلابة والبساطة في القصيدة العمودية التقليدية ((قصيدة القبيلة)) لا يقتصر حضورهما في الشكل الصوري للقصيدة فيما لو افترضنا أنها كُتبت. وإنما يبرز ذلك الحضور في حالة السماع، أيضا. فهي قصيدة شفوية في أساس تكوينها، وجاءت بقياسات صوتية متساوية في الأشطار والأبيات، لذا ترسم في السمع خطوطا متساوية الأطوال. وأبياتها تنتهي بقافية موحّدة الإيقاع ونوع الأصوات، وتكرار هذا يرسم الشكل الهندسي الكلي للقصيدة في سمع السامع.

أمّا منبع بساطتها فيأتي من جهة كونها مكرّرة، فالتكرار علامة على البساطة. وهذا التكرار هو منبع ملامح صلابتها سواء في تكرار الأشطار والأبيات أم في تكرار القافية التي ترسم السياج الهندسي الجاهز للقصيدة. فالقصيدة بهذا الوصف نتاج طبيعي لحياة القبيلة في صحرائها. إذ يسجّل المشتغلون ببحث قيم القبيلة وخصائصها أن طبيعة الحياة الخشنة والقاسية في الصحراء ترعى القيم الثقافية الداعية إلى الخشونة والصلابة والبساطة في العيش[1] وهو **اقتضاء طبيعي**. وهذا ينعكس على مختلف منتجات القبيلة بما فيها القصيدة بوصفها المنتج الثقافي الأهم والأكبر في حياتها. ويمكن النظر في المصادر القديمة ـ التي روت وقائع سابقة لعصرها ـ لنجد العديد منها تتداول فكرة ذمّ اللين والارتخاء في القوافي[2].

---

[1] المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: ٢٠٥ .

[2] ينظر مثلا: الشعر والشعراء ،ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة،١٣٦٩هـ:٢٧٢ . و الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)،تحقيق: محمد علي=

إنّ الاعتماد على القافية الموحدة التقليدية يعود إلى طبيعة البنية الذهنيّة التي تنمطّها الثقافة عبر الدمغ المتواصل. فالثقافة القائمة على الاحتذاء والنسخ والتنميط هي السبب المنتج لنظام القافية الموحدّة المكررة في القصيدة العربية، مثلما هي الدافع إلى التمسك بها. ولا يعود سبب ظهورها ورسوخها إلى البعد اللغوي. أي لا يعود إلى طبيعة اللغة العربية الغنية بالمفردات ـ على فرض صحة ذلك الغنى ـ كما يتصوّر الدكتور المجذوب[1]. فسبب وجودها بلا شك عائد إلى النوع الثقافي السائد، الذي يمثّل البنية الذهنيّة القَبَليَّة للمنتج والمتلقي. فالسبب ثقافي المنبع وليس ذا منبع لغوي. إذ البنية الثقافيّة القائمة على النسخ سوف تُنتِج أدوات ذلك النسخ لو اقتضى الأمر. أي ستُنتـِج غنى في المفردات. لأنّ الأمر عائد إلى بنية ذهنيّة سابقة على القوافي وعلى مستلزماتها من المفردات اللغويّة المتعدّدة. واللغة كما يقول والتر ج. أونج تنمو من اللاوعي الإنساني[2]. ولو افترضنا الغنى والثراء الطبيعي في اللغة منعزلا عن بنية النسخ؛ فلن يتجاوز الغنى والثراء دور التشجيع على نظم القصيدة التقليدية بقافيتها الموحدة وعلى إمكانية استمرار إنتاجها بهذه الطريقة.

أما شكل البيت الشعري المكرّر فيطرح ضمنا فكرة الصورة النمطيّة المنسوخة لبيت الشَّعَر في القبيلة عبر العصور، وهي ،أيضا، الصورة المنسوخة النمطية للقصيدة العربية عبر العصور. بل هي صورة الفرد المكرَّر المشكِّل للمجموع والذائب في المجموع. لأنّ كلّ هذه التجليات (البيت الشعري وبيت الشَّعَر والفرد في القبيلة) هي نتاج لبنية ثقافة واحدة هي بنية **المُماثلة القائمة على التكرار والاحتذاء...**

=النجار،دار الهدى للطباعة، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٥٦م:٣ :٢٩٣ ، و كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبـو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل (٣٩٥هـ)،تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتـب العلميـة، بـيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٨٩م:٤٧١ .

[1] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١٢٤ ـ ٢٥ .

[2] ينظر: الشفاهية والكتابية: ٤٥ .

فالمجتمع البدوي اللاطبقي هو مجموع أفراد ((مستنسخين)) ثقافيا. فـ ((تجاه جبروت الله والصحراء وشيوخ القبيلة يتساوى جميع أفراد القبيلة))[1]. وبالتالي فثقافة القبيلة ثقافة أحادية البعد، ولا يمكن تصوّر قدرتها على إنتاج أكثر من شكل شعري واحد. فالقصيدة كانت خلاصة وعي ثقافي جماعي يتسم بالأحادية.

القبيلة بين التحديات وإنتاج القيم:

لكي نفهم النظام الاجتماعي القبلي من جهة مركزيته، علينا أن ننتقل انتقالة أخرى لنقارب الموضوع من جهة الواقع الاجتماعي والأمني للقبيلة. فطبيعة الحياة الصحراوية بتحدياتها وبغياب فكرة الدولة الراعية للقوانين والمتعهدة بالحماية،...الخ هذه العوامل مجتمعة ومتفاعلة؛ تجعل **المركزية** عنصرا ثقافيا أساسيا في حياة القبيلة، التي تواجه تحديات دائمة (أمنية، اقتصادية، اجتماعية...). فمجتمع القبيلة يقوم على ((عصبية متشددة لأصولهم وروابطهم الدموية إلى درجة قصوى تغلب عندها روحية الجماعة على الفردية المتمحورة حول الذات، والمساواة في الحقوق والواجبات على التفرقة والتمايز))[2]. **لذا** يصبح التحلّق حول **عمود القبيلة (المركزية) مقتضى من مقتضيات الحياة،** وليس صناعة ثقافية فوقية. لأنّه العنصر الأساس من عناصر ضمان الحماية والأمان وبالتالي استمرار الحياة. فقوة القبيلة الحامية لأفرادها ينبع من **امتثال الأفراد لمركزية القبيلة**. ويصبح التفرد الثقافي الذاتي ـ حين نفترض وجوده ـ خروجا على الجماعي، بل يصبح تهديدا غير مقبول. وغضبة القبيلة على الفرد الخارج على النظام ليست سوى أدوات ردع للخارج أو للخارجين المحتملين. ومصدر الغضب يأتي من جهة تدخّل النظام

---

(1) المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: ١٩٧ .

(2) المصدر نفسه: ١٩١ ـ ١٩٢ .

الثقافي لحماية استمرار النظام، من خلال الردع. وقد يأتي الردع على درجة من المبالغة، لأنّ القبيلة محكومة بنظام الثقافة الشفوية التي تُعلي من شأن العاطفي والحماسي. والنظام العاطفي ينتج سلوكيات انفعالية مُبالغاً فيها. والقبيلة بوصفها بنية اجتماعية محكومة بثقافة شفويّة تكون محكومة بقيم هذه الثقافة وأدواتها. ويُضاف إلى هذا أنّ من بين مواصفات الثقافة الشفوية إنّها ((نزّاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وذلك في الأقوال وفي أسلوب الحياة. أما الكتابة فتنمي التجريد الذي يبعد المعرفة من ساحة النـزال، حيث تكافح الكائنات البشرية بعضها بعضا. إنها تفصل العارف عن المعروف، في حين تضع الشفوية المعرفة في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية))[1]. ففي الثقافة الشفوية تتجلى سلطة قمع مؤثرة، وأداتها إلباس المعرفة بصاحبها. فأيّة معرفة جديدة تعبّر عن الفردي ـ بما فيها موسيقى الشعر وشكله ـ قد تُلحق ضررا بصاحبها بوصفه إنسانا في مجتمع القبيلة الشفوي الثقافة. لأنّ المعرفة لا تُحاكم على أنّها معرفة جديدة وإنتاج مستقل الوجود عن الذات المُنتـِجة، بل تحاكم مُدمجَة بصاحبها. وتصبح دليلا على خروج منتجها (الإنسان) على النسق. وعلى المنتج (الإنسان/ الشاعر) هنا أن يتحمّل عواقب الخروج هو وليس المعرفة التي أنتجها. والشاعر الذي كان يحيا في الثقافة الشفويّة كان يدرك هذه الحقيقة إدراكا جيدا، ولعل هذا كان من بين أهم عوامل ردع الفرد ومنعه من الخروج على النسق السائد بتفاصيله كلّها.

فالمركزية الثقافية لم تكن ترفا ولم تكن ثانوية الوجود أو مما يمكن الاستغناء عنه. وإنّما هي مقتضى من مقتضيات الحياة الجماعية القبلية التي تواجه التحديات الدائمة. إذ

---

[1] الشفاهية والكتابية: ١٠٧ .

((يعيش البدو معرَّضين لهيمنة الطبيعة وقسوتها فلا يجدون أنهم يمتلكون القدرة على السيطرة على قواها التي تتحكم بحياتهم وتفرض عليهم نظامها الخاص، فيرى البدوي نفسه جزءا من النظام العام ويتلاءم معه))[1] فتصبح ضمانات استمرار وجود القبيلة مُجسّدة في نظام عيشها، الذي ليس أمامه سوى الانسجام مع النظام العام والتلاؤم معه. وأفضل نظام حماية هو أن يصبح اتجاه القبيلة واحدا، وأن يصبح تعبّدها من خلال صنم القبيلة الواحد، ويصبح تكاتفها (المحمي بالانغلاق) شرطا أساسيا...ألخ. وكل هذا يستلزم انحسار الخاص لصالح العام. ويصبح احترام النظام الأبوي شرطا لقيام النظام الاجتماعي واستمراره. ومفهوم الأبوة هنا يتجاوز الأب في الأسرة إلى الأب في القبيلة (شيخها). وهذا يؤسس مركزية نظام الأبوة والطاعة في كل شيء.

وإذا كانت مقتضيات الحياة القَبَليّة تستلزم مركزية النظام فإنّ مشهد الصحراء وما ينتجه على مستوى البعد الذهني للفرد يدعو إلى مثل هذه المركزية، أيضا. بل لعلّه العنصر المؤسس لها. من خلال الارتداد إلى الذات الجماعية. فالصحراء مطلق المفتوح، ومشهد مطلق المفتوح واللامُتعيِّن يثير إحساس الوحشة والخوف من المجهول لدى الفرد، ويطرح هاجس إمكانية الضياع بكلّ أبعاده، عنصرا ضاغطا على ذات الفرد. وإزاء هذا الإحساس تنتج الذات مضاداتها المقاوِمة لهذا المفتوح الذي لا تحدّه نهايات. فيكون الخيار المحتوم/الطوعي هو الارتداد إلى الذات الجماعية ((القبيلة)). وفي الارتداد إلى القبيلة والانصهار فيها يُنتَج المُغلق. فالمغلق هنا يصبح ((الإنزيم)) المناسب الفعال والوحيد. وهنا تبدو مفارقة مهمة في أن يصبح مشهد المفتوح (الصحراء) مُنتِجا للمغلق.

---

[1] المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: ٢٠٥ .

ومن خلال هذا الربط نخلص إلى أن التأسيس الذهني للإنسان يتدخل في تشكيل كل أنواع المنجزات التي ينجزها. ومنها منجز النظام الاجتماعي فيكون مغلقا، ومنجز النظام الشعري فيكون **مغلقا** من حيث الشكل الهندسي ويكون قائما على التكرار. فالبيت في القصيدة هو صورة الفرد المندمج في القبيلة المغلقة.

إنّ الشكل الشعري على مستوى: هندسة الشطر والبيت والقصيدة؛ يحتضن مضمونا مهما ومعنى عميقا يمكن مقاربته من جهتين. الجهة الأولى أن هذا الشكل الشعري استجابة اقتضتها طبيعة البيئة ومقتضيات حياة القبلية وثقافتها الشفوية؛ منتجة الوعي واللاوعي بالنظام الثقافي الذي أنتج ـ من بين ما أنتج ـ الشكل الشعري. وثّمة دراسات[1] تطبيقية تجد أنّ الشكل الشعري افتراض من افتراضات طبيعة خبرات الوعي الإنساني.

والجهة الثانية لمضمون الشكل الشعري ـ وليس المضمون الدلالي للشعر ـ أن التزام الشاعر بهذا الشكل الشعري التقليدي الرسمي بعد أن استقر شكله المنسجم مع واقعه؛ يكون بمثابة تقديم ((شهادة انتماء الشاعر)) التي تثبت **التزامه بالنظام المركزي الجماعي** للقبيلة، وتطمئن النظام الثقافي المركزي على استمرار النسق وعدم الخروج عليه. لأنّ الشاعر ليس فردا عاديا من حيث التأثير، فهو المتربع على قمة الهرم الثقافي وملخِّص الحكمة، وهو الأنموذج ((النجم الاجتماعي)) الذي يغري سائر أفراد المجتمع بتقليده. وخروجه على النسق تهديد حقيقي لوجود القبيلة المنبني حول المركزية.

ومن هنا يتجلى في شعور النظام الثقافي للقبيلة اقتران **الخشية بالرغبة**. الخشية من الشاعر بوصفه القادر على التحريض والقادر على شق صف الجماعة، والرغبة في

[1] ينظر: الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم: ١٥٢ـ ١٥٣.

استخدام الشاعر لترسيخ النظام بوصفه القادر على القيام بهذا الدور. فاحتفاء النظام الثقافي في القبيلة بالشاعر تحرّكه الرغبة في استثمار الشاعر بوصفه المعيد الدائم لإنتاج الخطاب المركزي، الذي تحتاج إليه القبيلة دفاعا عن نفسها، واستجابة لطبيعة حياتها، المحاطة بالتهديدات. فضلا عن حاجة القبيلة إليه، بوصفه صوت القبيلة الإعلامي.

والشعر مرتبط بالشاعر، فقائل الشعر ((شاعِرٌ لأنه يَشْعُرُ ما لا يَشعُرُ غيره أي يعلم))[١]. والعلاقة المعجمية بين الشعر والعلم (بمعنى المعرفة والإدراك) علاقة واضحة عند العرب. فالشعر في اللغة العلم[٢] والشعر فضلا عن كونه معرفة بحد ذاته فهو مجمع العلم الشفوي (الحكمة والمعرفة المتحصّلة من التجربة) غير المكتوب. فمتى انتظم في وزن وقافية يصبح محفوظا. ومجرد الانتظام يؤدي غرض الحفظ، ولكنه لا يقتصر على أداء غرض الحفظ دون سواه، فهو يؤدي غرضا مهما آخر، وهو **تجسيد الهوية الثقافية والتعبير عنها**. فالخليل الفراهيدي يعدّ موافقة أوزان العرب شرطا أساسيا للاعتراف بذلك الشعر[٣]. وشرط الموافقة الذي يشترطه الخليل؛ له أهمية ثقافية كبيرة. فصيغة أوزان العرب لا تقتصر على كونها وحدات صوتية مجردة، بل تصبح **هويّة** ثقافية، ورمزا للممكن المُحدّد من الصيغ. نعم هذه الوحدات الصوتية (الأوزان) تناسب مزاجهم الثقافي الشفوي في صحرائهم وتناسب طبيعة ظروف معاشهم؛ ولكنها في المقام الأول تصبح هوية النسق الثقافي. لذا حين يأتي شاعر من الشعراء بكلام منتظم بوحدات صوتية موزونة ولكنها جديدة وغير معروفة عند العرب؛ فهم لا يعدون ما جاء به ذلك الشاعر

---

[١] لسان العرب: مادة: شعر .

[٢] ينظر: المصدر نفسه: مادة: شعر .

[٣] ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد،١٩٨٦م: ١٤٣ .

شعرا. وهذا التصوّر قادر على تفسير السبب الذي جعل العرب يقصرون أوزانهم على عدد معيّن لا يتجاوز الستة عشر بحرا بما فيها الأبحر شبه المهملة؛ في حين كان يمكن أن يكون عدد الأبحر أكثر من هذا العدد بكثير فيما لو سُمح لكل شاعر أن يجترح موسيقى بحره أو أبحره الخاصة.

وتبدو الصورة أكثر وضوحا وحدّة حين نقارن هذا الموقف الرافض لأيّ بحر موسيقي جديد بموقف نازك الملائكة في العصر الحديث. فهي تجد أنّها في مرحلة موسيقية جديدة ((قصيدة التفعيلة)) ويحق لها اجتراح أبحر شعرية جديدة وإضافتها إلى الواقع الثقافي. لأنّ صيغ التفاعيل في العربية تسمح بإنتاج أكثر من بحر جديد. ولذلك اجترحت بحرين جديدين[1].

فغاية النظام الثقافي العربي من توقيف الأبحر الشعرية على عدد معيّن كانت تقنين تلك الأبحر على هيئة صيغ موسيقية ثابتة ومعروفة، لحفظها من الضياع والتلاشي، في ظلّ اللاظل في الصحراء المفتوحة بلا نهاية. وهم في حفظهم هذا إنما يسعون سعيا واعيا ـ أو بغير وعي مباشر ـ إلى تأسيس هويّة ثقافية. وصيغ الأوزان التي شاعت واتفقوا عليها هي من بين مكونات الهويّة. ومن خلال انتقال الأوزان من كونها **مقتضيات** فنية موسيقية إلى كونها عنصرا ثقافيا ومكونا من مكونات **الهوية** دخلت في حقل الصيغ. فالوزن صار صيغة تتكرر.

ولعلّ من المناسب أن ننوّه هنا إلى أنّ الدكتور عبد الله الطيب المجذوب لم يجد سببا لحصر عدد بحور الشعر العربي بهذا العدد، سوى اتفاق العلماء على ذلك، فقال: ((وبحور

---

[1] ينظر: للصلاة والثورة: ٣٢ ـ ٣٥ (المقدمة).

الشعر العربي محصورة العدد، ولا سبب لهذا الحصر إلاّ اتفاق العلماء وتواضعهم))[1].
وهذا معناه أن المجذوب يحيل تحديد البحور إلى مرحلة ما بعد الإسلام في القرن الثاني الهجري، حيث الخليل الفراهيدي يقعّد الأوزان وحيث الأخفش يستدرك عليه بحرا ويقارب القوافي...الخ. في حين يذهب بحثنا بالسؤال إلى أبعد من هذا التاريخ. وهو لماذا كانت تلك الأوزان محدودة العدد أصلا في الجاهلية في حين كان يمكن أن يكون العدد ـ نظريا ـ أكبر من العدد الذي جاء عنهم؟! إذ ما كان بمستطاع الخليل أو غيره أن يلغي بحرا أو بحورا وردت عن العرب وجاء على وفقها شعر يُعتد به. إذ ليس بمقدور أحد أن يحجب شعرا متداولا بين الناس وجاريا على ألسنة الرواة.

وما تدخّل العلماء والرواة ـ إن كان قد حصل ـ إلا في مجرى إهمال الشاذ والهامشي الذي يمثّل شطحات الفردي الذي لم يُعتد به أصلا، والذي لم يقلّده أحد أصلا. لأنّه محاصر بفرديته وبخروجه على النسق الجمعي العروضي/الثقافي. والعلماء بذلك إنما يعبرون عن روح النسق السائد الممتد منذ الجاهلية. ذلك النسق المسؤول عن تهميش ومحاصرة كل ما هو فردي وفيه مساحة من التعبير عن خصوصية الذات.

إنّ الأوزان الشعرية التي اُتُّفِقَ عليها وأصبحت صيغا هي في الحقيقة ذات أهمية كبيرة في حياة القبيلة. لأنّها تنمّي الوعي المركزي وتعمّقه لدى الأفراد. أي تنمي المركزية، تلك السمة التي تحتاج إليها القبيلة أيّـما حاجة. فلا يمكن السماح بـأن تُنتَج أوزان فردية وبما لانهاية. فهذا تعبير عن الفردي وترسيخ للذات الفردية. وكل هذا يتعارض مع مقتضيات حياة القبيلة القائمة على المركزية والجمعية. فحين يكون الشاعر فرديا وينتج الفردي الرامز للخصوصية هو في الحقيقة يقوّض وجود القبيلة ((الوجود الجماعي)).

[1] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١: ٣ .

ومن بين تجلّيات الفردي أنّه يمكن أن ينتج الوزن الشعري الخاص. ومن بين تجلّيات الفردي أنّه يمكن أن يُنتِج الشكل الشعري الخاص والمتفرّد، أي يمكن أن يُنتِج القصيدة الحرّة التي لا تلتزم بالشكل الهندسي التقليدي السائد. وهذا سيكون بمثابة تقويض لوجود القبيلة، لأنّه بوّابة انفراط عقد الجماعي والمركزي.

وثمّة سبب ثالث يستدعي الصيغ الوزنية هو أن نظام الصيغة الموسيقيّة هذا قائم على التكرار (تكرار صيغة التفعيلة في البحور الصافية، والتكرار المتناوب في البحور المختلطة)، مثلما هو قائم على ركن آخر من التكرار يتمثّل في تكرار الشطر الشعري ليُنتِج البيت، وأيضا، تكرار صيغة البيت الشعري كلّه لـتُنـتَج القصيدة. فهذا النظام التكراري يناسب الحاجة الدائمة إلى الحماسة التي تقتضيها حياة القبيلة؛ لأنها دائما في موضع الاستفزاز والتهديد. وقد استنتج الدكتور عبد الله الطيب المجذوب من خلال سرد الأمثلة الكثيرة ومناقشتها؛ أن نظام التكرار المتطابق في الشعر، كتكرار جزء من شطر أو تكرار شطر بعينه أو تكرار بعينه... كان طرازا موجودا في أشعار العرب ثم تلاشى واندرس. وثـمّة علامات ودلائل وأمثلة من الأشعار القديمة تؤكّد وجود نظام الإعادة والتكرار هذا. وما وجود بعض الأنواع البديعية المبثوثة في الشعر العربي كالتصدير[١] مثلا، إلا بعض بقايا وآثار نظام التكرار[٢].

ولأنّ التكرار يؤدي وظيفة الترسيخ لذا نجد أنّ أنظمة الصيغ الوزنية (البحور الشعرية) كانت تؤدي وظيفة ثقافية تتجاوز البعد الفني في موسيقى الشعر، إلى البعد الثقافي في

---

[١] التصدير: ((هو أن يُرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كـان كذلك وتقتضيها الصنعة))، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:٢: ٣ .

[٢] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:٢ :٧١ ـ٧٢ .

إيقاع الحياة ذاتها، فهذه الصيغ تؤدي وظيفة **التنميط الثقافي**. ومن هنا يمكن تصوّر علاقات الصيغ داخل قصيدة القبيلة على هيئة دوائر، دائرة داخل دائرة. وعلى هذا الأساس فقد تجاوز مفهوم ((الصيغة)) البعد اللغوي الدلالي، الذي يمكن ملاحظة تجسّده في صيغ الأمثال التي يتداولها الناس في القبيلة ويكثر توظيفها في الثقافة الشفويّة. فالأمثال حين تَرِد مُوظَّفة في بيت شعري، تكون بمثابة صيغة لغويّة داخل صيغ موسيقيّة.

فالصيغة الموسيقيّة كصيغة الشطر الشعري أو البيت الشعري؛ يمكن أن تكون مستقلّة وجاهزة ويُؤدّى غرض التعبير من خلالها، دون الحاجة إلى مزيد من الكلام. فالصيغة الموسيقيّة هنا تساعد على تشكيل الصيغ اللغوية الجاهزة، فيصبح الشطر أو البيت جاهزا للنقل والتداول والاستثمار كجهوزية المَثَل. ومن المهم أن ننوه هنا بأنّ الصيغ الجاهزة والمعدّة للنقل بقدر ما هي مناسِبة لمقتضيات بيئتها فإنّها ذات تأثير على المُستخدِم. فهي تُكرّس ثقافة التنميط والتكرار لأنّها قادرة على أن تصيب العقل الناقل بداء الكسل العقلي. فتكرار نقل الجاهز لا يشجّع على إنتاج الجديد والمختلِف.

ولكن لماذا ساد نظام الصيغ هذا في الثقافة الشفوية العربية؟! يمكن البحث عن التفسير العلمي لهذه الظاهرة في منطقة التأقلم الطبيعي للإنسان على وفق مقتضيات البيئة التي يحيا فيها. فهو يحيا في ظلّ بيئة صحراوية قاسية في شبه الجزيرة العربية يحتل فيها الصيف القاسي مساحات واسعة من السنة، ويشح فيها الماء ويكون الإنسان معرّضا لقسوة حرارة الشمس التي تؤثّر على مزاجه وانفعالاته، وتهدّ قواه، ويتيبّس فمه...الخ؛ ويصبح أمر الاقتصاد في الطاقة المبذولة أمرا ضروريا. فينسجم الإنسان مع البيئة، شعوريا أو وفق اللاشعور الذي هو نظام، بل هو ((نظام متناه أو تناهي النظام ولكن من

حيث هو يجهل ذاته))[١] كما يصفه بول ريكور. أي أنّ الإنسان بجسده وذهنه ينتج دفاعاته ويبرمج تأقلمه مع الواقع لاختصار الطاقة المبذولة في الصحراء انسجاما مع الواقع. ولاشكّ في أن كثرة الكلام بحاجة إلى مزاج رائق، لا نتصوّر مواتاته في معظم أوقات علاقة الإنسان بصحرائه، في ظلّ العطش والتعرّق وما يفرزه الجسد من أملاح...إلخ. فضلا عن أنّ كثرة الكلام بحد ذاتها فيها استهلاك لطاقة الإنسان وإفقاد لقدرته على المقاومة. لذا تأتي الصيغ بمختلف أشكالها؛ حلا من الحلول يقترحه النظام الكلي الذي يحكم قدرات الإنسان. لأنّ الصيغ تختزل الكثرة في الكلام التي تهدر الطاقة وتبدّدها. والإنسان في تشبثه بالحياة من خلال الاقتصاد بالطاقة يكون شأنه شأن النباتات في الطبيعة الصحراوية. إذ تتكيّف لطبيعة البيئة الصحراوية منتجة مضاداتها المناسبة. بأن تتشكل أوراقها بهيئة وحجم يقلّلان من فقدان الطاقة عبر عملية التبخّر فتكون الأوراق صغيرة الحجم أبرية الشكل...إلخ من إجراءات طبيعية هي غريزة الحياة والاستمرار في الكائنات.

يسرد الباحث والتر .ج. أونج في كتابه ((الشفاهية والكتابية)) النتائج التي توصّل إليها أكثر من باحث بخصوص مهمة التذكّر ومقدار العبء المُلقى على الذهن في الثقافة الشفوية[٢]. فالتذكر بحدّ ذاته عبء على الذهن والثقافة الشفوية قائمة على الحفظ والتذكّر اللّذين تُسند إلى الذهن مهمة القيام بهما، لحفظ المعرفة بغياب آلية الكتابة الحافظة. لذا يصبح الاعتماد على الصيغ ـ اللغوية، الإيقاعية...الخ ـ أمرا ضروريا، لأنّها تسهّل عملية الحفظ وتسهّل عملية التذكّر واستدعاء المعلومة. وبذلك تقلّل من الطاقة

---

[١] البنيوية: ٢٣٠.

[٢] الشفاهية والكتابية: ١٠٤ .

المبذولة في الحفظ والتذّكر، فيما لو لم تكن الصيغ أداة مساعدة في صياغة المعرفة وتنضيدها في الذهن.

وعلى هذا يصبح للصيغ أكثر من دور ووظيفة في الثقافة الشفوية. فدورها لا يقتصر - كونها توجز التعبير - على المساعدة في تحقّق الاقتصاد في الطاقة الخارجية في ظلّ البيئة القاسية، وإنّما، أيضا، تؤدي دور المساعدة في الاقتصاد في الطاقة الداخلية للإنسان. بأن تساعده على الحفظ والتذكّر بأقلّ قدر من الطاقة المُستهلَكة ((المحروقة)) لهذه الغاية.

ونحن نجد أنّ الوقوف على علاقة ((الصيغ)) بطبيعة الحياة التي يحياها الإنسان ونوع بيئته وانعكاس ذلك على طبيعة ثقافته وأدواته ومنها اللغة؛ يساعدنا كثيرا على فهم وتفسير المزاج الثقافي العربي الذي يرى أنّ البلاغة هي الإيجاز. حتى أصبح شائعا عن العرب اعتزازهم بمبدأ الإيجاز في الكلام. بل تذهب بعض تعريفات البلاغة المنسوبة إلى مفاهيم أعراب البادية الشفويين المستفيدين من ممارسة البلاغة في باديتهم؛ إلى أن البلاغة هي الإيجاز نفسه[1]. وما الإيجاز إلا التكثيف اللغوي وأحد أشكال التكثيف اللغوي إنتاج لغة تداولية على هيئة صيغ موجزة.

مصطلحات العروض والقافية مفاتيح ثقافية:

في الصفحات السابقة من البحث طوّرنا كثيرا من مقتربات النظام الاجتماعي/الثقافي للقبيلة، وصار واضحا أن النظام الثقافي للقبيلة يناسبه الاقتفاء لا الفرادة. ويجد البحث أن تناول جملة من مصطلحات علم العروض والقافية على وفق مقاربة بنيوية لغوية

---

[1] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١: ٢٤١ ـ ٢٤٢.

يصلح مدخلا ثقافيا مساعدا على الفهم واستجلاء أبعاد الفضاء الثقافي، الذي تحركت فيه تلك المصطلحات. فاللّغة يمكن أن تقود إلى درجة من درجات إدراك تاريخ الرموز ومفاهيمها في ثقافتها المعيّنة، كما هو موثوق منه في درس اللغة البنيوي[1]. ومما يساعد على إدراك هذه الغاية في المقاربة تلك الملابسات التاريخية التي أحاطت بإنتاج علم العروض والقافية في أصل نشأتهما. فعلم العروض والقافية علم ـ أو عِلمان ـ عربي بامتياز. والخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٧هـ) مفتّق هذا العلم كان قد نقل عن العرب تلك التسميات شديدة الصلة ببناء بيت الشِّعَر العربي بأجزائه وتفاصيله. والتسميات بحسب ما يذكر الأخفش (ت٢١٥هـ) ليست من الخليل ((وإنما تؤخذ الأسماء عن العرب))[2]. فالخليل ـ وهو القريب من العصر الجاهلي زمنا ومزاجا ـ كان قد نقل عن العرب التسميات التي استخدمها للتعبير عن جزئيات علم العروض والقافية. لذا فـ ((إن علمي العروض والقوافي شديدا الصلة من حيث مفرداتهما، وأسماء أجزاء العروض والقوافي بالعربية الأولى))[3]. فمصطلحات هذا العلم جاءت معبّرة عن نسق الحياة الثقافية العربية في العصر الجاهلي التي غذّت تلك المصطلحات بروح تلك الثقافة. وقد وجد أودونيس هذا العصر عصرا ((مُؤسِّسا)) فـ ((على خصائص الشفويّة الشعريّة الجاهلية، تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي،في معظمه،وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها))[4]. وبناءً على كلّ ما تقدّم نجد أن تلك المصطلحات تصلح أن تكون مفاتيح ثقافية مساعدة على فهم بعض تفاصيل النسق الثقافي الشفوي الذي أنتج نظام

---

[1] ينظر على سبيل المثال: البنيوية: ٢٢٩ والصفحات التالية.

[2] كتاب القوافي، تأليف :أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)، عني بتحقيقه: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠م: ٦٥.

[3] المصدر نفسه: ٢١ .

[4] الشعرية العربية: ١٣ .

القصيدة العربية بهندستها التقليدية المعروفة. فالخليل الفراهيدي والأخفش، وسواهما، فضلا عن كونهما كانا ينقلان التسميات عن العرب فهما يعبّران عن نسق ثقافي يوصف بالشفوي، وهو امتداد للنسق الجاهلي المنتِج لنظام القصيدة العربية. ففي العصر الجاهلي أَنْتَج النسق الشفوي الشطر والبيت الشعري والقصيدة التقليديّة، وفي العصور التالية اللصيقة (القرن الأول والثاني الهجريين) أُنتِجت المعارف العروضية ومصطلحاتها؛ مُستلّة من النظام الشعري ومعبِّرة عن ذات النسق الشفوي ، الذي أنتَج القصيدة.

وأول هذه المصطلحات مصطلح ((القافية)). الذي جاء وصفه في ((لسان العرب)) على النحو الآتي: ((والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع بعضاً. (...) وقال ابن كيسان: القافية كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت))[1].

وما يسرده ابن منظور من معانٍ لمصطلح القافية إنّما تدور في محورين: الأوّل معنى اقتفاء البيت وإعلان انتهائه، والمحور الثاني معنى الاقتفاء أي الإتباع، وهذا ما يدل عليه الكلام السابق لابن كيسان.

ولو انتقلنا إلى تصوّر ناقد قديم لأصل مصطلح القافية، كابن رشيق القيرواني لوجدناه يروي ما تداولته الألسن من سبب تسمية نهايات الأبيات الشعرية بالقافية قائلا: ((وسمّيت القافية قافية لأنها تقفو إثرَ كل بيت وقال قوم: لأنها تَقْفُو أخواتها))[2].

---

[1] لسان العرب: مادة : قفا .

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١: ١٥٤ .

ويرجح ابن رشيق القول الأوّل على الثاني. أي أنّه يرى معنى القافية من اقتفاء القافية لأثر كلّ بيت. ولاشكّ في أن ابن رشيق مخطئ في هذا الترجيح. فلو كانت القافية تعني اقتفاء أثر كل بيت بوصفه المفرد، فلماذا لا يسمح بتنوع القوافي إذن؟! فالحقيقة أن مصطلح القافية مشتق من المعنى الثاني وهو أنها سُمّيت قافية لأنها تَقْفُو أخواتها. ولو أردنا مجاراة ابن رشيق ،جدلا، لصار لزاما علينا تجاهل فكرة القصيدة تجاهلا تاما والعودة إلى استقلاليّة البيت الشعري المفرد على أنّه هو القصيدة. وسوف نفترض عندها أن من أوجد مصطلح القافية لم يكن يتحدث عن القافية في القصيدة، وإنما كان يتحدث عن القافية في البيت الشعري، أي قبل أن تظهر القصيدة إلى الوجود.

ولكن على أيّة حال فإنّ القولين الذي يرويهما ابن رشيق في أصل اشتقاق مصطلح القافية إنما يدوران في جوهرهما في فكرتين نجدهما قريـبتين جدا مما يعني درسنا. فهي في المعنى الأول تحيل على فكرة الانتهاء والإغلاق، أي إكمال المنجز. وهي في المعنى الثاني تحيل على معنى الاقتفاء والتقليد أي أنّ التالي ليس سوى تكرار للمتقدم، وعلى الشاعر أن يتبع الصيغة ممثّلة بالقافية. بل إنّ أمر الإتّباع يتجاوز البيت الشعري إلى وجود الفرد في القبيلة، أي الوجود المكرّر. وعلى الرغم من أن تسمية ((القافية)) لا تعدو أن تكون تسمية، أي أنها تعبير لغوي عن وجود مادي، وهو نهاية البيت الشعري؛ غير أن هذا التعبير اللغوي له جذره الذهني المنتج له. فهي ليست تسميات طافية على السطح وإنّما هي أدلّة على بنية ذهنيّة تستند إلى حيثيات **البساطة والتكرار والغلق.**

وثمـّة تفسير لوجود ((التصريع)) في شطري البيت الواحد يذكره ابن رشيق راويا التصورات الثقافية المتداولة، فيقول: ((وقال قوم الصرع المثل، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وَهْلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول

الشعر، وربما صَرَّع الشاعر في الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم حتى صَرّعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع))[1]. وهذا النص في حاجة حقيقيّة إلى تحليل للوقوف على أهمّيته. لأنّ البحث يجد فيه فرصة كبيرة لتعضيد تصورنا الرابط بين صيغ التعبير الشعري من جهة وأشكال الأشياء البيئية والإنسانية المكرَّرة، بوصفها صيغا متحركة في الثقافة الشفوية، من جهة أخرى.

فالموضع الأول من النص فيه مفردة مهمة هي ((**المِثْل**)) التي تحيل على النسق الثقافي القائم على التماثل لا التنوع والتفرد. فالمصراع الثاني هو ((مِثْل)) المصراع الأول، أي تكرار لصيغته دون تغير. والموضع الثاني في نص القيرواني الراوي – إذ هو هنا في موضع الراوي للمُتَناقَل من التفسيرات – هو أنّ سبب استعمال التصريع يعود إلى ((مبادرة الشاعر القافية))، أي الإسراع إليها لتكون نهاية الشطر الأوّل وعدم الانتظار لتكون القافية نهاية البيت.

ولكن لماذا هذا الإسراع للوقوف على قافية في نهاية الشطر الأول؟؟. يقول القيرواني: ((ليعلم في أول وَهْلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور))، أي الإعلام عن دخول دائرة الصيغة والتنميط، أي إعلان **التخلّي عن الخاص والفردي لصالح الصيغة** العامة. فالقافية صيغة فنية نسقية، وهي تحيل على عالم تنميطي. والخروج على نسق القافية في الثقافة الشفويّة هو، بشكل ما، علامة على خروج **الفردي** على النسق **المركزي**. فالالتزام بصيغة القافية يحمل ضمنا إعلان الشاعر عن الانتماء للنسق الجماعي المتفق عليه ((تكرار القافية))، والذي هو نتاج طبيعي للنسق الثقافي السائد. والخروج على القافية

[1] المصدر نفسه: ١: ١٧٤.

علامة فنّـيّة تجلب الانتباه وتدل على التفرد، والخصوصية الذاتية في الإنتاج والتصوّر، وهذا مالا ينسجم والنسق المركزي الجماعي السائد الذي اقتضته طبيعة الحياة.

غير أن السؤال يبقى قائما من جهة أخرى وهي: إنّ الشاعر الذي يتحدث عنه ابن رشيق كان يسرع إلى القافية ((لـيُعْـلِم))، هذا الشاعر يسرع إلى القافية ليُعْـلِم مَنْ؟؟

إنّ مفردة ((ليُعْـلِم)) تحتمل أن تكون إشعارا لجهتين؛ الأولى إشعار الشاعر لذاته تنبيها لها ـ وربما لا تخلو من نيّة تحفيز الذات الشاعرة ـ بأنّه قد دخل عالم الصيغة وعليه أن يتنبه وأن يلتزم. والجهة الثانية تحتمل إشعار المتلقي السامع بانتهاء صيغة وابتداء غيرها، فضلا عن إشعار المتلقي الفرد والنسق الثقافي الجماعي للقبيلة بأنه ـ أي الشاعر ـ مُـمتثل لآلية الصيغة ومستجيب لها بل متلهّف إلى تجسيدها. وهذا ليس بالضرورة يتم تحت رعاية الوعي المباشر للشاعر المهدَّد بنسق القبيلة الثقافي. فالشاعر نفسه يعبّر عن النسق مستجيبا لنظام بنيته الذهنية الشخصية المحكومة بنظام الصيغ أساسا.

وثمّـة أمر آخر يشير إليه القيرواني من خلال النص، وهو أنّه ((ربما صَرَّع الشاعر في الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه)) وفي التصريع هنا إشارة إلى الصيغ الفنية والإقفال. فكلّ قصّة وكلّ وصف لشيء ما، هو صيغة يُشار إلى بدايتها بالتصريع، الذي يحيل بالضرورة إلى انتهاء صيغة سابقة.

ويجد القيرواني في كثرة التصريع ((المناسب)) دليلا ((على قوة الطبع)). ولا يتسنّى فهم ((الطبع)) هنا إلاّ من خلال التنبه إلى انسجام الإنسان الطبيعي مع نسقه الثقافي

الشفوي المعتمد على الصيغة. فالشاعر يعبّر بتلقائية عن نسقه الثقافي القائم على الصيغية مُـمثّلة بالتصريع. وما يمكن أن نؤكّده هنا هو أن التصريع أوّل ختم موسيقي من أختام الصيغة الشفوية في الشعر العربي، وهو الدليل المهم والمرشد إلى أصل القصيدة العربية القائمة على الشطر الشعري، الذي **يكرّر** نفسه ليصبح بيتا.

مصطلحات العيوب:

وفي مصطلحات علم العروض والقافية مصطلحات كثيرة دالّة على عيوب القافية، على سبيل المثال. ونجد في مقاربتها فضاءات دلاليّة يمكن أن تنير مساحات معيّنة من البعد الثقافي المُنتج للقصيدة العربيّة العموديّة.

يدل مصطلح ((السناد)) على عيب من عيوب القافية. وهو عند الأخفش ((كلُّ فساد قبلَ حرفِ الرويّ))[١]، كفتح في قافية وكسر في القافية التالية، وهو عيب عند العرب[٢]. فالخروج على الصيغة **فساد**. ويرشدنا لسان العرب إلى معنى الخروج الكامن في ((السّناد)) حين يسجّل الآتي: ((السِّنادُ في القوافي مثل شيْبٍ وشبيبٍ، وسَاند فلان في شعره. ومن هذا يقال: خرج القوم مُتساندين أي على رايات شتى إذا خرج كل بني أب على راية، ولم يجتمعوا على راية واحدة، ولم يكونوا تحت راية أمير واحد))[٣]. السّناد إذن **الاختلاف**. فماذا يكون فسادا وعيبا؟! هو عيب من جهة خرق النسق الصوتي في أذن المتلقي، وهو عيب عندهم لأنّ النسق الثقافي السائد يرفض **الاختلاف**. واختلاف القافية مرفوض لأنّ منجزهم مُؤسّس على وعي **التطابق والمُـماثلة**، وهو وعي شفوي بامتياز.

---

[١] كتاب القوافي: ٥٣ . وتظليل كلمة ((فساد)) تقتضيه إجراءات البحث، وهو ليس في أصل النص.

[٢] ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ١٣١ ـ ١٣٢ .

[٣] لسان العرب: مادة : سند .

ومصطلح ((الإجارة)) هو الآخر يدل على عيب من عيوب القافية. وهو ((من الجور والتعدي، وهو الإجارة التي تُعَدّ عيبا في الروي وذلك بأن يقرن حرف الروي بما هو بعيد منه في المخرج))[1]. وهنا الجور يتمثّل في التعدي على النسق الصوتي، مثلما يتمثّل في التعدّي على النسق الثقافي حين لا يكون التالي مُماثلا للسابق. فالإجارة ((**التعدي**)) الذي يحصل حين لا تكون القافية مُماثِلة تماما لما سبقها من قافية البيت السابق.

ومن مصطلحات العيوب مصطلح ((التحريد))، وهو دال على الاختلاف الذي يحصل في ضرب القصيدة الواحدة.كأنْ تأتي (فعْلن) قافية لبيت وتأتي (فَعِلن) قافية للبيت التالي. ويراد به الدلالة على غير المستقيم، كما ينقل الأخفش[2]. ويسجّل ابن منظور وصفا للفضاء الثقافي لمعنى ((التحريد)) قائلا: ((ورجل حَرْدان : متنح معتزل (...) وحيّ حَريد: منفرد معتزل من جماعة القبيلة ولا يخالطهم في ارتحاله وحلوله))[3]. وبذلك تتضح علاقة **العيب بالانعزال والانفراد والخروج**.

ومصطلح ((**الإقواء**)) مصطلح مشهور في دلالته على عيب من عيوب القافية. ويعني اختلاف حركات الروي في قوافي الأبيات في القصيدة الواحدة. بأن تأتي قافية مرفوعة وأخرى منصوبة أو مجرورة[4]. وفيه قال الأخفش: ((أما الإقواء فمعيبٌ، وقد تكلمت به العرب كثيرا))[5]. ومصدر العيب المباشر فيه يأتي من جهة خرق النسق الصوتي النغمي في أذن المتلقي، والمنبع الأبعد للعيب فيه يُرَدّ إلى رفض مبدأ **الاختلاف** ثقافيا. فالإقواء تجل

---

[1] معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٥٤ .

[2] ينظر: كتاب القوافي: ٦٨ .

[3] لسان العرب: مادة :حرد .

[4] ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٢١٣ .

[5] كتاب القوافي: ٤١ .

من تجليات الخروج على نسق القافية في القصيدة. ومبدأ الخروج مبدأ مرفوض في النسق الثقافي قبل أن يكون مرفوضا في الكيان الفنّي للشعر، أي قبل أن يكون نشازا في أذن المتلقي، هو نشاز في وعيه أو لا وعيه الثقافي.

و((الإيطاء)) من المصطلحات الدالة على عيب من عيوب القافية. وقد اختلفوا كثيرا في تحقق كونه عيبا من عيوب القافية. فمن ذلك ما نُقِل عن الخليل من أنّ الإيطاء تكرير القافية، ويؤكد الأخفش أنّ الخليل الفراهيدي قد جوّز الإيطاء إذا اختلف معنى القافية[1]. وهنا يكون الخليل قد فتح باب إمكانية قبول الإيطاء وإخراجه من حقل العيب حين يختلف معنى القافية في القصيدة الواحدة. ويذهب الأخفش مذهب الخليل في هذا، فيقول: ((فإذا قفّيت بلفظ في بيتين معناهما مختلف، نحو ذهب تريد الفعل و(ذَهب) تريد به الاسم، لم يكن ذلك إيطاءً))[2]. ويدرج الأخفش ممكنات أخرى تمهّد لقبول فكرة الإيطاء. فعنده لا يُعدّ إيطاء ورود مفردة من المفردات قافية وورودها مع الألف واللام في قافية أخرى. ويفتح الأخفش بابا ثالثا لقبول الإيطاء حين يأتي متباعدا في القصيدة الطويلة[3]...الخ. وعلى الرغم من أن الأخفش يذكر أنّ العرب تعدّ الإيطاء عيبا من عيوب الشعر، غير أنّه يردف ذلك بـ ((وقد يقولونه))[4]. أي يمكن أن يمارسوا الإيطاء عمليا في أشعارهم. وابن سلام يقرن العيب بالإيطاء مشروطا، فـ ((إذا كثر الإيطاء في قصيدة مرات عديدة فهو عيب))[5] أي حين لا يتكرّر مرّات عديدة في القصيدة الواحدة فهو ليس بعيب. ولا يخرج ابن قتيبة عن منحى تيسير قبول الإيطاء والتخفيف من كونه عيبا، فأمام

---

[1] ينظر: المصدر نفسه: ٦٣ .
[2] المصدر نفسه: ٥٨ .
[3] المصدر نفسه: ٥٦ ــ ٥٧ .
[4] المصدر نفسه: ٥٦ .
[5] تاج العروس، للزبيدي، دار ليبيا، بنغازي ــ ليبيا: ١ :١٣٥ .

الشاعر أن لا يكرّر القافية ذاتها في أقل من سبعة أبيات، وأمامه أن يخلف معاني القافيتين المتواطئتين[1]. والجاحظ ـ على سعة اطلاعه على الشعر العربي ـ يعترف بأنّه لم يطلّع على ورود مصطلح الإيطاء في أشعار العرب: ((لقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع الإيطاء))[2] وعدم تداولهم هذا المصطلح إنّما يشرح جزءا من عدم استقباح وجود الإيطاء، وربّما يدل على أنّه العيب المسكوت عنه عمليا في واقع الشعر العربي. وعيوب القافية متعدّدة عند أبي هلال العسكري ولكن الإيطاء أسهلها، كما يقول[3].

إنّ ما يمكن رصده بوضوح هو تعدّد الآراء في ((الإيطاء)) وتعدّد التسويغات لقبوله عند الفراهيدي والأخفش وابن سلام وابن قتيبة، وغيرهم[4]. ففي هذا التعدّد بحث عن مخارج للتخفيف من سلبية الإيطاء. السؤال هنا لماذا هذا السعي للتخفيف من سلبية الإيطاء ومحاولة إبعاده عن دائرة العيب المحقّق، متوسّلين بشرط اختلاف المعنى في القافيتين المتواطئتين، تارة، وبإدخال الألف واللام، تارة أخرى، وبالمسافة الفاصلة بين القافيتين المتواطئتين، تارة ثالثة...؟!

لاشكّ في أنّ الإيطاء لا يشكّل نشازا صوتيا في أذن المتلقي وهذا بعض ما يسوّغ إمكانيّة قبوله في ظلّ ثقافة شفويّة ((صوتيّة)). ولكن الإيطاء يبقى عيبا من جهتين، فهو يدلّ على ضعف الخزين اللغوي لدى الشاعر بما يتسبب في تكرار مفردات بعينها في قوافي القصيدة. والإيطاء يبقى عيبا من جهة التلقّي ففيه تعطيل لآليّة جمالية في الشعر، تقوم

---

[1] ينظر: مشاهد الشواهد في علم القافية، د. أحمد محمد الشيخ، دار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ١٩٨٦م:١٦٠.

[2] البيان والتبيين: ١: ١٣٩ .

[3] ينظر: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ١٦٩ .

[4] ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٢٦٤ .

على كسر توقع القارئ وتوليد الطرافة والإتيان بالجديد. فالإيطاء في حقيقته عيب على الشعر والشاعر.

والسؤال نفسه ثانية: لماذا هذه الرغبة، إذن، في التهوين من أمر هذا العيب، بسكوت الشعراء عن ذكر مصطلحه كما بيّن الجاحظ، وبسعي النقاد والدارسين لإخراجه من دائرة العيب المحقق..؟!. نظن أنّ جانبا كبيرا من هذا السرّ يبقى كامنا في المجال الثقافي المهيمن. فقبول الإيطاء في جوهره تواطؤ المجال الثقافي مع الإيطاء. ومن الطرافة أن نجد من يرى أن ((الإيطاء)) يحيل على معنى التواطؤ، أي التوافق[1]. بل هو مبالغة في التوافق تصل درجة التطابق بين الأشياء ـ والأشياء هنا القوافي. لأنّ الإيطاء يقوم على مبدأ **المِثْل**. فكأنّه تواطؤ النسق الثقافي مع فكرة **التطابق والمماثلة**، على الرغم من وجود العيب الفني ـ سواء في زمن تداول مفهوم ((الإيطاء)) حين لم يكن مصطلحا متداولا؛ أم في الأزمنة التالية التي أُنتِج فيها المصطلح. وهذا يكشف هامش الممكن في قبول العيب حين يتضمن **التوافق/التطابق** ويعبّر عنه. فالتواطؤ ممكن طالما أنّ الأمر يتعلق بممارسة المشابهة التامة أو التطابق التام ويبتعد عن الاختلاف. وجليّ في بحثنا هنا أنّنا لا نقلل من شأن المجال الصوتي النغمي والإيقاعي كونه عنصرا مباشرا من عناصر تأسيس موقف نقدي خاص بتشخيص العيوب في القوافي، غير أنّنا نسعى من خلال بحثنا إلى إبراز دور الفضاء الثقافي في تأسيس الموقف النقدي الصادر عن العقل الجمعي العربي في تلك الحقبة.

إنّ هذه الثقافة المتسمة **بالمركزية والدافعة إلى الـمِثْل والصيغة والاقتفاء، والساعية بعفوية إلى تحجيم التفرد والحيلولة دون الجديد** ـ الذي يعنينا منه الآن

[1] ينظر: المصدر نفسه: ٢٦٤ .

شكل الشعر ـ؛ هذه الثقافة تتحمل جزءًا كبيرًا من المسؤولية فيما يخص استمرار القصيدة على طراز هندسي واحد. فالقصيدة بمرور الزمن اكتسبت مناعة ضد التغيير، لأنّها اكتسبت سلطة، بل أصبحت تقمع كل ما هو حينــيّ وملتصق بزمنه، من خلال ما تنتجه من خطاب ثقافي مركزي وأحادي، خطاب يوظف الصيغ والشكل الهندسي الأحادي الرامز إلى الأنموذج الأحادي.

فاكتملت بذلك دائرة الانغلاق بأن أصبحت القصيدة بشكلها الهندسي المحدّد مُنتَجا ثقافيا، ثم صارت تعيد إنتاج تلك الثقافة وتعمقها وتحميها. فطبيعة الحياة الثقافية تسهم في إنتاج الرموز الشكليّة بوصفها حاجات ومقتضيات طبيعية، ثم يتعمق وجودها لتصبح مُنْتِجات للمعنى الرمزي. حتى تصبح إطاعة الشكل الشعري واجبة، حتى لو انتفت الحاجة إلى ذلك الشكل في عصور لاحقة.

إنّ طبيعة الحياة التي يحياها المجتمع وطبيعة الحِرف التي يمارسها تؤثر تأثيرا كبيرا في طبيعة المنجز الشعري الذي ينتجه. فالقصيدة العمودية التقليدية مُنْتَج البداوة، بحلّها وترحالها وصحرائها وشفويتها. في حين نجد أشكالا شعرية أخرى كالموشح، لها صلة مباشرة بالحياة المدنيّة وأسماط عقود اللؤلؤ والأغصان الزراعية[1]. والأشكال الشعريّة، غير القصيدة التقليديّة، هي أشكال شعريّة تالية زمنيًا، بل متأخرة الظهور ومحدودة الحضور[2]. في حين ظلّت الصيغة الهندسية للقصيدة التقليدية (قصيدة القبيلة الشفوية) تمارس سلطتها وقمعها لكلّ تمرّد فردي يسعى إلى إنتاج شكل جديد للقصيدة. وهي تتخذ آليات قمعها مستعينة بتلك المعاهدة الأمنية المضمرة المعقودة بين القصيدة

---

(1) ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: ١٥٥ .

(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٢ .

بوصفها ذاتا تختزن ذواتا (الفردي والجماعي معا)، وبين النسق الثقافي الشفوي الرافض لكل ما هو متفرد وخاص ومفتوح.

إنّ الشعر العربي في ظلّ ثقافته الشفوية لم يقتصر على تسجيل الحدث التاريخي العربي؛ بل اتسع ليسجّل الوعي العربي والمزاج العربي والثقافة العربية شعرا منظوما. ومن بين تلك القيم التي يسجّلها/يرسّخها الشعر القيمة الثقافية للشكل الهندسي الرسمي للقصيدة العربية نفسها. وإن بسطنا الحديث عن القصيدة العربية العمودية التقليدية ليس خروجا على صلب موضوع بحثنا في قصيدة التفعيلة. لأنّ كلّ بسط وتشريح لما هو أصل ((القصيدة العمودية)) إنما هو شرح حقيقي لما هو خارج على ذلك الأصل ((قصيدة التفعيلة)).

قصيدة المدينة:

يمثّل جسد النص الشعري تجلّيا مهما من تجليات البنية الذهنية القارة. شأنه في ذلك شأن الهيئة التي يبدو بها الجسد الإنساني. ومثلما تكون هيئة الجسد الشعري تجليا لبنية فإنها أيضا قادرة على إنتاج خطابها الثقافي النابع من الشكل. أي من طريقة تجسيد النص ورسمه على وجه الورقة. وهذا يسير محايثا للمضمون الدلالي الذي يطرحه النص مستعملا اللغة. ونحن في هذا الموضع من البحث نعزل الخطاب المضموني الذي يحمله النص من خلال اللغة، ونركز درسنا على دلالات جسد النص المادي المكتوب. وهذا الفحص لجسد النص ينسجم وآلية إدراك الإنسان للوجود والموجودات، الذي لا تقتصر على حاسة دون غيرها. فالإنسان يدرك من خلال البصر والسمع واللمس...الخ. مثلما لا يقتصر إدراك المعنى على ما تحمله اللغة من دلالات ومعان في جملها وتراكيبها.

فالنصوص الشعريّة وردت في ديوان ((شظايا ورماد)) حاملة خطاب التجديد، والسعي إلى تقويضَ التقليدي، وقد تجلّى هذا في أكثر من مستوى. غير أنّ ما تعنينا مقاربته هنا هو جسد النص ((خارطته)). إذ نجد في جسد النص وفي طريقة تشكيله على صفحة الورقة إمكانية إنتاج خطاب ثقافي قائم بذاته، قد يكون منسجما مع خطاب المضمون، وقد يكون منفصلا عنه. وهذا يحدده انسجام الأديب مع ذاته وتمكّنه من فنّه. ولكن كيفما كانت العلاقة بين جسد النص ومضمونه فإنّ الشكل/الخارطة يبقى من خلال شكله المادي قادرا على إنتاج خطابه الخاص.

وهذه الحقيقة نجدها مجسّدة بوضوح في نمط قصيدة التفعيلة التي افتتحت كتابتها نازك. فالقصيدة التقليدية كيفما كانت هي هندسية مقنّنة، وذات حدود ثابتة. لأنّها قائمة على عنصر تكرار **الصيغ** رهذا العنصر هو سر هندستها ومن ثمّ فإنّ الشكل الهندسي المحدّد يقع ضمن دائرة بحثنا في هذه الأسطر.

إنّ ما يعنينا التركيز عليه وإبرازه هو الشكل **اللاهندسي واللاثابت واللامحدد** سلفا؛ لقصيدة التفعيلة. فهو قائم على حرية حضور عدد التفاعيل في السطر الشعري الواحد. فسطر فيه تفعيلة وآخر يتألف من اثنتين أو أكثر... . وهذا الشكل الحر في كتابة القصيدة والنابع من التحرر من نظام القصيدة التقليدية بأشطرها وأبياتها الهندسية؛ هو في الحقيقة مستجيب لمفهوم التحرّر. ويذهب العالم الإنثروبولوجي البنيوي كلود ليفي شتراوس إلى أن الخارج هو امتداد لما موجود في الذهن. أي أنّ نظام تشكيل أيّة ظاهرة خارجية هو تجلّ للمكوّن البنيوي القار في الذهن. والذي يعمل بشكل قسري وعفوي في آن

واحد[1]. وعلى هذا يكون الخارج تجسيدا لطبيعة ذلك النظام الداخلي. ومن ثمّ يمكن تصوّر قصيدة التفعيلة لدى نازك الملائكة؛ بهندستها الحرّة على أنّها امتداد لمكون ذهني مستقر لدى نازك. وبذلك تكون العملية عبارة عن سلسلة ترابطات: هندسة النص/ النظام/ المكون البنيوي الذهني/نازك.

فنحن مثلا نقرأ ـ أي نُبصر ـ الشكل الحر مرسوما في أوّل قصيدة تفعيلة كتبتها نازك:

سكن الـليلُ

أصغِ إلى وقع صدى الأنّاتْ

في عُمق الظلمة تحت الصمتِ ، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثّرُ فيه صَدى الآهاتْ

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخ الساكنِ أحزانُ

[1] ينظر: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية،بغـداد، ١٩٨٥م: ٣٢، ٣٥، ٣٦ .

في كل مكان روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ[1]

فشكل قصيدة التفعيلة هذا بقدر ما هو استجابة طبيعية لمكون ذهني امتدت فيه قيم التحرر، لينتج شكلا شعريا جديدا على غير النحو المُعدّ والثابت من الشكل الهندسي المألوف للقصيدة التقليدية؛ فإنه ـ أي الشكل الجديد ـ في الوقت عينه إنّما يعيد إنتاج خطاب التحرّر ويقدم مفهوم الحرية المتجسّدة في تشكّله الحر. فالشكل بقدر ما هو تجل للنسق الثقافي الذي أنتج النص، أي هو تجل لمضمون ذهني؛ فإنّه ـ أي الشكل ـ في الوقت عينه علامة دالة على مضمون يُنتَج من الشكل نفسه. وبهذا يكون الشكل ليس غلافا حافظا للمضمون الدلالي للنص، ويصح أن يكون مفتاحا مهما لفهم البنية الذهنية والنسق المُـنْـتِج له، لأنّه تجلّ لتلك البنية.

فلو افترضنا أن القارئ العربي لن ينتبه إلى المعنى الدلالي للمضمون الذي تطرحه الأسطر الشعرية السابقة ـ ولا شأن لنا هنا بها الآن ـ فمّما لاشكّ فيه أنه سيستحضر عنصر المقارنة بين هذا النص/الجسد الحر الذي لا ينتمي إلى نظام هندسي قَبْلِي يحدّد شكله الخارجي ونظامه، وبين الشكل الهندسي الصارم للقصيدة العموديّة التقليديّة بقافيتها الموحدة وبشطريها وتتابع أبياتها.

إنّ النتيجة التي سيخرج بها في هذه اللحظة أنّ بصره يرى مخطّطا جديدا مرسوما على وجه الورقة ويحمل معنى شعريا، فهو النص الرمز. وتحصل المقارنة بين هذا المشهد (النص/الرمز) قصيدة التفعيلة، وبين مشهد القصيدة التقليدية بشكلها الهندسي المعهود. التي تمثّل أيقونة هندسية دالة على التقليدي والثابت والجماعي المعدّ سلفا. ومن خلال

---

[1] شظايا ورماد: ١٢١ .

تكرار مشهد القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) أصبحت إيقونة، لكنها أيقونة جديدة **فرديّة.**

فالقارئ في الحالة الثانية يكتشف شكلا جديدا لحظة القراءة. وبالتالي فإنّ المقارنة من خلال التأويل بين الأيقونتين ستدرك أنّ الأيقونة الثانية تحمل خطاب الخصوصية وهي غير منتمية إلى أشكال قَبْلية، وأنّها غيّرت مرجعيتها من **الماضي/تقليد صيغ الجماعة** إلى **تجربة الآن/الفرادة.** فهي تحمل خطاب الحريّة، من خلال التشكيل الحر اللامعد سلفا المتجلّي في جسد النص اللاهندسي. وهي بحسب مصطلحات ومفاهيم بيرس ((ماثول))، يحيل عبر ((التأويل)) على ((موضوع)). وهذا ((الموضوع)) ربما لم يكن في اللحظات الأولى للمشروع الحداثي يحيل بنفسه على مفهوم الحرية؛ إلاّ أنّه سرعان ما اكتسب القدرة على الإحالة على الحريّة من خلال الشرح والتكرار. لأنّ مشروع نازك الشعري أُرفقت معه تلك المقدمة التنظيرية التي تفتح نوافذ الربط بين الشكل الشعري الجديد والحريّة. لذا صار شكل قصيدة التفعيلة المتسم باللاهندسي محيلا بقوة على مفهوم الحريّة، ومحرّضا على إنتاج مفهوم حرية الذات الفرديّة في وعي القارئ، بوصفه مفهوما ممكنا متحققا، بدليل أن القارئ يقرأ في تلك اللحظة قصيدة التفعيلة المكتوبة على غير هدي صيغة سابقة.

إنّ قراءة القصيدة التقليديّة العموديّة ليست كقراءة قصيدة التفعيلة. فثمّة فرق بين القراءتين. فقراءة القصيدة العموديّة التقليديّة تقع تحت تصنيف القراءات الشفويّة (وكأنّ الأذن تقرأ لا العين) لنص مكتوب على وفق المنظور الشفوي. في حين قصيدة التفعيلة قراءة كتابية (بصريّة أداتها العين) لنص مكتوب على وفق المنظور الكتابي. لذا فالشكل الحر لقصيدة التفعيلة يمكن أن يؤثّر في القارئ لأنّه تجربة كتابيّة مفتوحة على خصوصيّة الذات الكاتبة، وفيها قدر من المفاجأة. فكلّ جملة هي تجربة جديدة وعلاقة

حرّة مع الوجود المُعــبَّر عنه في تلك الجملة. لذا فكلّ جملة حرّة تحمل فرصة ممنوحة للقارئ بإمكانية فتح علاقة جديدة مع الوجود. في حين القصيدة العمودية المكتوبة عبارة عن شكل هندسي بسياج مغلق يتوقعه القارئ ويعرف نهاياته قبل أن يصلها.

إنّ السيمياء الكلية للنصوص المتمثلة بـ ((أجساد)) النصوص تحمل خطابا مهمّا لا يمكن تجاهله أو الاستهانة به بل يمكن تصوّر أهميته المضاعفة في ظلّ النوع الثقافي المعتمد كثيرا على آليات القراءة البصريّة، التي تطوّرت لاحقا أي بعد حقبة الأربعينات ـ موضع البحث ـ لتصبح أشكالا متنوعة وتقنيات مختلفة في الرسم البصري للنص الشعري على وجه الورقة. منتجة من خلال ذلك فضاء دلاليا نابعا من التشكيل الممكن في علاقة السواد بالبياض.

وهذه الإمكانيّة الجديدة ما كان لها أن تكون متاحة للشعراء لولا ذلك الخرق الذي أحدثته نازك في جدار الهندسة الصارمة للقصيدة التقليدية. المتجسّدة في العدد الثابت من التفعيلات في الشطر الواحد إلى العدّد الثابت من التفعيلات في البيت الواحد، إلى تكرار الأبيات التي تشكّل النسق الهندسي، بكلّ جموده وحدوده الصارمة. إذ تبدو القصيدة من خلاله كتلة هندسية مغلقة بخطوط مستقيمة، أشبه ما تكون بقفص هندسي مغلق بتلك الخطوط. في حين نجد أن قصيدة التفعيلة طريّة متحرّكة وذات نهايات مفتوحة على متعدّد الممكن.

لقد حطّمت قصيدة التفعيلة بذلك شكل البيت الشُعري التقليدي لأنّه لم يعد هنالك بيت سكن من الشَّعَر بشكله الهندسي الواحد المكرّر، كما كان في العصر الجاهلي، بل صارت بيوت المدينة المتنوعة والمختلفة الأشكال والألوان.

ونازك نفسها تحسّست الربط بين شكل البيت المُعدّ للسكن في البيوت البغدادية القديمة ـ التي تظنّ أنّ جذورها في العصر الأموي ـ القائمة على الفسحة الوسطية وتحيط بها غرف البيت. وكأنّها الفسحة التي بين شطري البيت الشعري التقليدي. وترى نازك أنّ البناء في بغداد ظلّ قائما على التناظر بين جانبي البيت في طراز البناء الحديث ،أيضا؛ حتى عام ١٩٥٥م[1]. فنازك تربط بين البيت الشعري العربي التقليدي بشطريه الثابتين، وبين البيت المعدّ المبني من الطابوق، وهي التفاتة ذكية تكشف ذلك الحس الصادق الذي اكتشف العلاقة بين البنائين. على الرغم من كونها لم تكن موفقة في الوصول إلى حقيقة البيت المعدّ للسكن. فالبيت الشعري متحدّر من نظام بيت الشَّعَر العربي القديم في القبيلة، وليس من البيت العربي ((الشرقي)) في المدينة.

صارت قصيدة التفعيلة أشبه ما يكون بالمدينة نفسها. أي قائمة على التنوّع والاختلاف والتعدّد، على الصعيد البصري وعلى الصعيد الفكري، أيضا. فالمدينة ليست شارعا واحدا، هي متعدّدة الشوارع. وهي ليست فكرا واحدا إنما تحتضن المتعدّد من الأفكار والاتجاهات. والمدينة قائمة على الاختلاف والتنوّع في كلّ شيء؛ من أشكال الشوارع (شوارع واسعة، شوارع ضيّقة، شوارع على هيئة جسور معلقة، شوارع على هيئة أنفاق...) إلى تنوّع البيوت (من حيث الهندسة والحجم وألوان الطلاء ...) . والمدينة متنوعة في بنايات مؤسساتها (بناية على هيئة عمارة شاهقة، يجاورها ملعب لكرة القدم، يقابلهما جامع أو كنيسة ...الخ). وهذا هو حال قصيدة التفعيلة، أيضا، فهي متنوعة. ففيها الشطر الشعري القصير جدا المؤلَّف من تفعيلة واحدة، وفيها الشطر الطويل المؤلَّف من أربع تفاعيل أو أكثر، مثلما فيها الشطر المتوسط الطوّل، وهكذا.

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٦٠ ـ ٦١ .

وهي ـ أي قصيدة التفعيلة ـ لا تلتزم بتدرج محدّد، فقد تجد الشطر الطويل إلى جانب الشطر القصير وقد تجد الشطر المتوسّط الطول. فهي قصيدة ليست مركزيّة الشكل، ولا تحتكم إلى معيار هندسي سابق. إنّها محاولة القصيدة لإنتاج شكلها الطبيعي والعفوي، والانتماء لذاتها والالتحام بمعطيات زمانها ومكانها. فأيّ معيار شكلي سابق تلتزم به قصيدة ((مر القطار)) ،على سبيل المثال، وهي بكل هذا الغنى من صور التنوّع الشكلي الممكن؟!:

مرّ القطار

عجلاته غزلت رجاء بتّ انتظر النهار

من أجله.. مرّ القطارْ

وخبا بعيدا في السكونْ

خلف التلال النائيات

لم يبق في نفسي سوى رجع وَهُونْ

وأنا أحدّق في النجوم الحالماتْ

أتخيّل العربات والصفّ الطويلْ

من ساهرين ومتعبين[1]

---

[1] شظايا ورماد: ٤٥ ـ ٤٦ .

واستكمالا لوصف المدينة لابدّ من الوقوف على سمة جوهرية ذات بعد خاص بالتأسيس الذهني لإنسان المدينة. فالإنسان في المدينة يجد نفسه على الدوام محاطا بحدود ونهايات لكلّ شيء وفي كلّ جزء مكوِّن للمدينة. فعلى الرغم من أنّ المدينة تحتضن المتنوّع والمتعدّد فإنّها دائما توحي بالمغلق المادي فالغرفة لها حدود، والبيت له حدود، والمصنع له حدود، والشارع له حدود ...الخ. وهذا الغلق المادي المتكرّر في كل شيء يزرع في النفس إحساسا بالضجر من المحدّد والمغلق. وهنا تتدخل عفوية الحياة في أن توجّه الذات لِأن تُـنْـتِج مضاداتها المقاومة للمغلق، فيكون ((الإنزيم)) المناسب هو اختيار **المفتوح**. وهذا التأسيس الذهني يفرض حضوره من خلال المخيّلة. والشعر أهمّ مُنتَج متخيَّل لذا يتجلى من خلال الشعر كلّ ممكنات المفتوح وأوّل تلك الممكنات الشكل الحر للقصيدة.

وهنا تكون صور المنوّع والمتعدّد من الأشكال والتجسيدات في المدينة، عبارة عن تجلّيات ونماذج ((لقطات)) للممكن المتنوّع، الذي يمكن أن تكون عليه منتجات المتخيّل من الأبيات في القصيدة، من حيث تنوع الأشكال والمضامين...الخ. فقصيدة التفعيلة المُلْـغِية للأشكال الهندسية المغلقة هي قصيدة **اقتضاء** حياتي تاريخي تستدعيها طبيعة حياة المدينة، حين يكون الإنسان الذي يحيا فيها منسجما مع معطيات زمانه ومكانه.

لنجد في صورة القصيدة الحرّة تجسيدا لمفهوم الحريّة من خلال الرسالة التي يبعثها جسد النص. فالقصيدة تحرّر شكلها من التقليدي المنسوخ والمزيّف (لأنّه المفروض واللاطبيعي). والقصيدة الحرّة في الوقت الذي تحرّر ذاتها وتعبر عن هذا التحرر فهي في الحقيقة تسعى لِأن تحرر وعي المتلقي. لأنّها تقدم الفرضية والتطبيق، بإمكانية أن نرسم لوحة مشاعرنا وفهمنا للوجود خارج صيغ الأشكال الهندسية الرسمية المُعدّة لنا سلفا. وهذا كان من بين الإنجازات المهمة التي حققتها نازك في نهاية الأربعينات. بأن فكّت عقال

القصيدة وأطلقتها حرّة الشكل والتحقق. وجعلت جسد القصيدة قابلا لِأن يحمل مضمونا ما، بعد أن كان هذا الاحتمال ملغى في القصيدة التقليديّة.

لقد جعلت القصيدة ذاتا/ إنسانا، يخلع رداء أجداده ليرتدي ما يناسبه من رداء، يفي بمتطلبات عصره ومقتضيات حياته ويرضي ذوقه الخاص ويطمئن روحه إلى أنه يحيا **الآن وهنا**، ويمارس ما ينبغي عليه أن يمارس. وأن يسعى لِأن يكتشف ذاته، مثلما تسعى قصيدة التفعيلة إلى اكتشاف ذاتها والتعبير عن ذاتها من خلال شكلها الخاص بها، الذي تكتشفه هي، ولم يرسمه لها أحد منذ ألف عام أو يزيد. ولم يعد مطلوبا منها أن تكون صيغيّة لتساعد على الحفظ والتذكّر مثلما كانت في الأزمنة الشفوية، لأنّها تعيش في زمن الكتابة. ولم يعد مطلوبا منها أن تصنع خطاب المركزية وأن تكرسه في زمن التحرر والتعدّدية، ولم يعد مطلوبا منها أن تلغي خصوصية الجسد الخاص في زمن الصورة وثقافة الصورة.

لقد طُرحت أمام الشعراء إمكانية جديدة للتعبير من خلال جسد النص. بأن أصبح جسد النص **حرّا** في التعبير عن ذاته كأية ظاهرة طبيعية في الحياة. كأشكال الجبال وتموّجات رمال الصحاري وأشكال الأنهار الطبيعية. أي أن القصيدة بقدر ما أصبحت ذاتا مستقلة، فإنّها أصبحت من حيث علاقتها بالشاعر المنتـِج أكثر التصاقا بتموّجات ذاته الفردية المعاصرة، وأصبحت أكثر التصاقا بذات المتلقي المعاصر، الذي يجد القصيدة معبّرة عن ذاته بصدق لأنّها معبّرة عن ذاتها بصدق وعفوية. وسر الصدق والعفوية يأتي من كون القصيدة تنتمي إلى **الآن وهنا** وتنسجم **مع مقتضيات عصرها.**

لقد كان النظام الهندسي للقصيدة العربية العمودية التقليدية بتكرار صيغه من شطر وبيت وقافية؛ عظيما في حينه. لأنّه كان نتاجا عفويا وطبيعيا لبنية ذهنيّة ثقافيّة.

وكان شكله وبناؤه مقتضى وضرورة من ضرورات القول الشعري في ظل وعي شفوي وواقع شفوي صحراوي قَبَلي؛ في حاجة دائمة إلى الصيغ تداوليًا وثقافيًا.

وحين وصلت الحياة من خلال الحراك الحضاري عبر العصور إلى واقع كتابي مغاير تماما للواقع الشفوي ومقتضياته. صار وجود القصيدة العربية بهندستها التقليدية التي أُنتِجت في ظلّ واقع مغاير للواقع المعاصر الحديث، يناقض منطق مطلق الحياة التي تتحرك بانسجام طبيعي غير مصطنع. فصار الجمال الفني الذي نتلقاه من القصيدة التقليدية لا يعدّ شيئا ضمن مقاييس الربح والخسارة. فضرر القصيدة التقليدية أكبر من فائدة الفضاء الجمالي الذي تقدمه للمتلقي المعاصر لأنّها ظلّت من خلال شكلها وبنائها الصيغي الشفوي تُنتج منطقا مغايرا لمنطق الآن. وهي بهذا تلغي زمانا كما تلغي مكانا. وأصبحت رافدا من روافد الازدواج الثقافي المستشري في حياتنا الثقافية. فصرنا نعيش في زمان ومكان معيّنين، في حين نستخدم في تفكيرنا أدوات مكان وزمان آخرين مُفترَضيْن. فثمّة تقنيات تنشأ بعلاقات طبيعية مع البيئة ثم تنتقل إلى طور الثقافة فتصبح جزءًا من المنظومة. وهي في لحظة نشوئها التاريخي كانت طبيعية ومهمّة. ولكن المشكلة تبرز حين تستجد ظروف وبيئات ونوع ثقافي جديد... ومع كل هذا تبقى تلك التقنيات مفروضة على المجتمع. فتعيق الحركة التطورية، وتعمل على منع الانسجام الطبيعي بين الإنسان وبيئته ومستجدات تلك البيئة، التي تقتضي تقنيات ووسائل تناسب المتغيّر والمستجد.

لقد كسرت قصيدة التفعيلة الحديثة صيغتين مهمتين في القصيدة التقليدية: الأولى صيغة الشطر وما لحق بها من صيغة البيت. والثانية الصيغة الهندسية لشكل القصيدة. وهذا يعني أن قصيدة التفعيلة قد خطت خطوات غاية في الأهمية على مستوى كسر الصيغ (القوالب التي هي لها دلالة ثقافية وليست تقنية فقط، فهي ترسيخ للمغلق والنهائي

والقَبْلي والمزيّف)؛ مبقية مساحة ممكنة لكسر آخر قلاع الصيغة الصوتية ونعني بها صيغة التفعيلة نفسها. وهذا ما حققته قصيدة النثر التي سحقت آخر قلاع الصيغ الصوتية الشفوية، محيلة على عالم تَشَكُّل القصيدة البصري الحر والفردي.

حين تنسجم ذات الشاعر مع زمانها ومكانها انسجاما طبيعيا خالصا ستنتهي إلى اختيار نوع من النوعين: قصيدة الشطرين أو قصيدة التفعيلة. والأمر الطبيعي أن تختار الذات قصيدة التفعيلة، لا بوصفها نهاية منجز التحرر والانسجام بل بوصفها مقدمة لما هو أكثر تحررا وانسجاما كقصيدة النثر، على سبيل المثال. إذن ما الذي يمنع من ذلك الانسجام ؟؟

إنّ الذي يمنع الانسجام، هو نسق الازدواج الثقافي المستشري والمتمثّل بعلاقة الداخل/الخارج، الذاتي/ الجماعي، الكتابي/ الشفوي. فمتى ما أصغت الذات إلى فرديتها ووعت ذاتها الداخلية الشعورية وآمنت بها، واحترمت تجربتها في الزمان والمكان وحسمت أمر الثنائيات التي تحكمها، عند ذاك فقط نستطيع تصوّر انعتاق ذائقة الإنسان. فإن حصل الانسجام الحر والطبيعي والعفوي بين الذات والمكان والزمان وكان انسجاما عميقا، فلاشكّ في أنّ الخيار سيكون قصيدة التفعيلة ((قصيدة المدينة)). لأنّ الذات تحيا في المدينة بكل نسقها المادّي والثقافي والقيمي. وهذا في الحقيقة ليس خيارا بقدر ما هو إصغاء عفوي للبنية الذهنية المتشكّلة على وفق النسق المنسجم مع الذات.

والاحتمال الثاني أنّ اختيار الذات سيكون القصيدة التقليدية ذات الشطرين. والذات هنا تعبّر عن حالة **فصام** وجودي، وهو تعبير عن إصغاء عفوي للبنية الذهنية المتشكلة على وفق نسق الانفصام السائد. لأنّ الذات في هذه الحالة أشبه ما تكون بالمُختطَف الذي لا يدري أنّه مُختطَف.

فأن يعيش الإنسان في واقع معيّن/كتابي مستخدما أدوات ملائمة لواقع آخر مغاير تمام المغايرة/شفوي، هو في الحقيقة يتخلى عن زمانه ومكانه وينسلخ منهما، فيكون خياره القصيدة التقليدية ذات الشطرين، بقافيتها ووزنها الذين أنتجتهما طبيعة البنية الذهنية الشفوية في ظلّ واقع وحدة القبيلة ومركزيتها وانغلاقها وصحرائها. في حين هو يحيا حياة المدينة بثقافتها الكتابية وواقعها المادي، وبوجود الدول المدنية وقوانين الأمم المتحدة وصناديق الاقتراع والشركات عابرة القارات...الخ.

أما الاحتمال الثالث فهو الركون إلى الازدواج منهجا حياتيا. بأن تزاوج الذات بين الانتماء إلى زمانها ومكانها، وبين الانتماء إلى زمان ومكان آخرين. وهنا سيسير ما تنجزه الذات في خطين. فعلى مستوى الشعر ـ وهو ما يعنينا هنا ـ سيكون نظام القصيدة المختار: تارة نظام قصيدة التفعيلة، وتارة أخرى نظام القصيدة التقليدية ذات الشطرين.

وبهذا تكون قد تجلّت لدينا ثلاثة خطوط من الانتماء إلى ثلاث بنى ذهنية : **ذهنية انتماء، ذهنية انفصام، ذهنية ازدواج.** ويترتب المنجز على وفق كل انتماء من الانتماءات. فذهنية الانتماء تنتج وتتذوق نتاجا منتميا ومنسجما مع معطيات الزمان والمكان. وذهنية الانفصام تنتج وتتذوق نتاجا منفصما عن معطيات الزمان والمكان المعاش. وذهنية الازدواج تنتج وتتذوق نتاجا مزاوِجا بين الانسجام مع معطيات الزمان والمكان تارة، وتنتج وتتذوق نتاجا منفصما عن معطيات الزمان والمكان تارة أخرى. وفي ضوء هذا التصوّر سوف تتكشف أبعاد أخرى من منجز نازك الملائكة.

الفصل الثالث

أهمية المنجز

عتبة الريادة والمعنى المختلف:

إنّ فكرة إثبات الريادة لهذا الشاعر أو ذاك، أو هذه الشاعرة أو تلك تبقى في وجه من وجوهها فكرة شخصية، ذات بعد فردي خاص بتاريخ الأديب وحقّه الشخصي. وهي أقرب إلى مبدأ ((حقوق الملكية الفكرية)). وهي ضمن هذا البعد تبقى موضع احترام وتقدير، ولكنّها تبقى شخصيّة المنـزع، فلا يتأثّر مبدأ إفادة المجتمع من المنجز الريادي ضمن هذا البعد في أن يكون مُنجِزه هذا الأديب أو ذاك، ما دام المجتمع قد حقّق الفائدة مما أُنجز. غير أنّ هنالك بعدا ثقافيا آخر يسير محايثا للمنجز نفسه، هو الذي يدفع بنا أو بغيرنا إلى التساؤل: من كان الرائد الأوّل لقصيدة التفعيلة هل كان السياب أم نازك الملائكة؟

لاشكّ في أن المجتمع أفاد من ظهور منجز شعر التفعيلة نفسه، فتغيّرت منجزات وتحطّمت قلاع من التقليد... سواء أكان الرائد الأنثى أم الذكر. واختلف الناس في هذا، مثلما اختلفوا في الأسباب الداعية إلى الإنكار أو الإثبات. حتّى ظنّ بعض الباحثين أنّ إنكار أولية نازك الملائكة وريادتها في اختراق عمود الشعر العربي إنّما هو رد فعل ذكوري مضاد لريادة الأنثى[1]. ولعلّه ليس ببعيد عن جزء من الحقيقة. ولاسيّما إذا أخذنا بنظر الاعتبار تراكمات الثقافة الذكورية وهيمنتها وتغلغلها في أعماق النسق الثقافي العربي لتبلغ حدّا تجاوزت فيه عبر التراكم؛ قشرة الوعي إلى ما هو أعمق (اللاوعي).

---

[1] ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١٣.

غير أنّ ثمّة بعدا آخر له خصوصية ثقافية وله أهميّة كبيرة تتحرك محايثة للمنجز نفسه، وذات بعد رمزي ثقافي يتجاوز تقنيات الشعر أو أي إنجاز لساني حداثي آخر. فكون المخترق والرائد الأنثى في ظلّ مجتمعات مثقلة بالمحرّم والممنوع ومثقلة بثقافة الحَجْب ـ وأولى المحجوبات هي المرأة نفسها ـ فهذا ملمح سيميائي ثقافي غاية في الأهميّة. والمستوى الآخر ـ بعد كونها الأنثى المتحدية للراكد ـ كونها مغيّرة وداعية إلى التغيير الثقافي والتقني الذي لا يقتصر على المرأة ومنجزها، بل يشمل منجز الرجل ،أيضا. فهي تحمل مشعل التغيير للرجل وللمرأة معا. وهي تقدم إمكانية اعتناق ثقافة الخرق وثقافة الجرأة وثقافة التغيير ورفض الجمود.

إنّ مقاربة معرفية تاريخية لأحقيّة ريادة الحداثة الشعرية المتنازعة بين نازك والسياب قد لا تعطي لأيّ منهما العتبة الأولى للريادة المطلقة لتزيح الآخر إزاحة تامة. فريادة قصيدة التفعيلة بوصفها الواقعي والتثويري الذي حرّك الحياة الثقافية في حينها يمكن أن نصفه بأنّه خلاصة تفاعل أكثر من منجز. على الرغم من أنّ نازك تمتلك الدليل المادي كونها كتبت قصيدتها الحداثية ((الكوليرا)) في ٢٧/ ١٠/ ١٩٤٧م، ونشرتها في مجلة العروبة في عددها الصادر في ١/١٢/١٩٤٧م[1]. فهي أسبق من تاريخ أية قصيدة تفعيلة أخرى بما فيها قصيدة السياب الحداثية الأولى ((هل كان حبّا)) التي نُشرت في ديوان ((أزهار ذابلة)) في النصف الثاني من شهر كانون الأول من العام ١٩٤٧م[2]. أي بعد حوالي أسبوعين من نشر قصيدة التفعيلة لنازك الملائكة.

فعلى الرغم من سبق نازك للسياب في النشر؛ إلا أنّنا لا يمكن أنّ نتصوّر أمر السبق في الحداثة يمكن أن يُقاس بالأيام أو الأسابيع. لأنّه مخاض طويل وصراع مع مُصاحَبات النفس، واستجابة لعوامل متعدّدة، من أبرزها مجموع تغيّرات الأنساق الثقافية، وعوامل

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٣٥ .

[2] ينظر: المصدر نفسه: ٣٧ .

التأثّر الثقافي الإنساني... . ونازك نفسها تؤكد أنّها لو لم تكتب قصيدة التفعيلة لكتبها غيرها[1].

فما المانع من أن تكون نازك الملائكة رائدة في مجال الشعر الحديث وأن يكون السياب رائدا أو أن يكون غيرهما رائدا وفي وقت واحد؟!. غير أنّ الأمر المهم يبقى كامنا في المعنى المختلف لريادة نازك وفي حقل اشتغال رسالتها الحداثية. فريادتها لا تقتصر على كونها شاعرة حداثة. والمعنى المهم في حقيقية ريادتها كونها رائدة التجسيد لثقافة الحداثة، سلوكا حياتيا ومنجزا شعريا وتنظيرا لحداثة الشعر. وهذا ما لم يتحقق لغيرها في تلك المرحلة.

المنجز والنسق الحاف:

ماذا لو أن منجز نازك الملائكة الثلاثي جاء في عام ٢٠٠٠م كيف نتصور قيمته وأهميته؟ ماذا لو جاء في عام ١٩٠٠م، على سبيل الافتراض؟! هذه الأسئلة الافتراضية قد تساعد على الفهم، وعلى إدراك القيمة الحقيقية للمنجز. لأنّ القيمة الحقيقية للمنجز لا تقتصر على قيمته في ذاته، بل لابد من إشراك النسق الثقافي العام الذي خاطبه المنجز والذي ولد فيه: الزماني (نهايات النصف الأول من القرن العشرين) + المكاني (العراق = بلد من بلدان العالم الثالث) + الثقافي (سلسلة من التابوات: الديني، الاجتماعي...) +التقني (راكد لغوي، راكد عروضي..).

ومن هنا تتجلى أهمية المنجز (الهيئة والسيرة، الشعري، التنظيري)، بأن يصبح ذلك المنجز إيقونة مغايرة، ومحرّضة على التغيير. ومن هنا تتجلى الأهمية المضاعفة للمنجز، لا بوصفه منجزا محضا، بل بوصفه إيقونة ثقافية مولودة في نسق ثقافي مغايرة لتياره السائد.

---

[1] ينظر: المصدر نفسه: ١٧.

فنازك لم تقدم تجربتها الحضارية في باريس أو في لندن، هي قدمتها في العراق البلد المنتمي إلى بلدان العالم الثالث بكل أبعاد الانتماء- وهي لم تقدم تجربتها في القرن الحادي والعشرين حيث نحن الآن، بل بدأت التجربة في نهايات النصف الأوّل من القرن العشرين.... وهي لم تقدم التجربة في ظلّ أنظمة اجتماعية تكفل حقوق المساواة للجنس البشري، وإنما قدّمت تجربة ريادة الأنثى في ظلّ مجتمع ذكوري الثقافة.

الذات والإنجاز:

يمكن تصوّر موقف الذات (الذات الشخصية لنازك ، وتشمل ذات الأنثى في مجتمعها ممثّلة بذات نازك ومعبّر عنها) إزاء التحدي الأكبر في فهم الواقع وإنتاج الجديد ومسك زمام ريادة الحداثة الذي تحمل مشعله الأنثى تحسّسا واستجابة، وأيضا بدافع الحاجة إليه. فالأنثى في مجتمعاتنا معنية بالحداثة أكثر من الذكر. ففي ظلّ الحداثة يمكن للأنثى أن تحقق ذاتها وتحصل على حقوق مستلبة منها- وفي هذا الحقل يتجلى انتصار الذات، لأنّها اقتربت من الموضوعي (فهم الواقع وإنتاج الملائم). ويمكننا كشف إخفاق الذات حين استجابت لأنانيّتها لاحقا بأن رضخت للواقع، فتماهت الذات مع مساحة واسعة من الواقع؛ مجاملة، خوفا، انصهارا...الخ من ممكنات التأويل. والشكل الآخر للاستجابة لأنانيّة الذات تجلى حين تمسّكت بريادة منجز الأنثى وسعت لإعاقة كلّ جديد (منه محاولة تعطيل تطّور مشروع قصيدة التفعيلة في الستينات، ومنه وقوفها الدائم ضد قصيدة النثر). ونحن نقرأ في هذا فشل الذات، لأنّها توقفت عن التأويل ومتابعة حراك الحياة. إذ بقدر اقتراب الذات من الموضوعي يتحقق للذات ذاتها الإنسانية، وتتعمّق تجربتها وتتسع أهميّة التجربة، فتصبح الذات صوتا للإنسان الحر، وليست ذاتا فردية محكومة بقانون التعايش والأنانيّة. ومن يقدّم أنموذج الخرق والتغير والجرأة لا يأمن على نفسه هو من أن يُثار عليه في يوم ما. بل من الطبيعي أن يدعو هو لأن يُثار عليه، إخلاصا منه ووفاء لمبادئه

الداعية إلى الحراك والتمرّد الدائم. وهذا هو الاختبار الذي فشلت فيه نازك الملائكة في بعض مراحل مسيرتها الثقافية.

إنّ هذا السمو الإنساني يتناسب تحقّقه طرديا مع سعة المساحات التي تفسحها الذات للموضوعي. فبقدر ما تفسح الذات مساحات للموضوعي ترتقي الذات إنسانيًا ومعرفيًا. فالقيمة الكبرى لمنجز الحداثة أنّه جزأ على الحراك والتمرد، ولا يعنينا كثيرا كونه سيجمد لاحقا أم يستمر بحراكه وتغيّره. فالمهم ثقافيا وعلى الأمد الطويل ليس المنجز نفسه. فالأهم من المنجز الطاقة الرمزية الكامنة في المنجز ومدى قدرته على أن يبقى داعيا للتثوير الثقافي. وبناء على هذا لابد من العودة قليلا إلى الرأي القائل بأن ارتداد نازك عام ١٩٦٢م قد أنهى خرقها الأول وأتى عليه[1]. فهذا التصوّر ليس صحيحا. فالمقدمة التنظيرية التي كتبتها نازك لديوانها ((شظايا ورماد)) نص لا يمكن إلغاؤه. وسيبقى فاعلا على الرغم من أنها ـ أي نازك ـ تراجعت عن بعض أطروحاتها تلك واعتبرتها حماسيّة. فالنص كيان مستقل يفعل فعله خارج ذات الكاتب/الكاتبة في لحظة ولادته ينسلخ ليستقل ماديا، كونه كيانا حاضرا وقادرا على الاستمرار في الحضور.

وسرّ قدرة نص نازك ـ المقدمة موضع الحديث ـ على الاستمرار في الحضور سرّان: الأوّل إنّه نص مكتوب مودع على سطوح الأوراق المنتشرة في أماكن جغرافية عدّة. والسرّ الثاني إنّ ذلك النص يحمل عوامل ديمومته وقدرته على البقاء كونه يحمل معرفة صحيحة منسجمة مع ذاتها وقادرة على التحفيز المعرفي.

فلا منجز يأكل منجزا آخر. حتى لو كان متقاطعا معه أو نقيضه. لأنّنا دائما يمكن أن نؤوّل المنجز وأن نفهم منه، شرط أن يُعزل عن انتمائه الشخصي وما يمكن أن يترتب عليه من مكاسب خاصة وشخصية. فمستويات الخرق في منجز نازك في نهاية الأربعينات (من

---

[1] ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٥م: ٢٣٧ .

هيئة وسيرة وشعر وتنظير) كانت ((ماثولا)) في زمانها، وسيبقى ((ماثولا)) مستقلا قابلا للفهم والتأويل في زماننا وفي أزمنة أخرى. وهذا موضع من مواضع أهمية تصوّر بيرس في الإدراك والفهم، الذي يساعدنا على إدراك الحدث بوصفه حدثا. إذ يمكن أن نفحص الحدث في زمانه ومكانه، ثم يمكننا قطعه عن زمانه ومكانه ليكون معطى ثقافيا قابلا للفهم والتأويل والتثوير الدائم في مطلق الزمان والمكان.

النص الحضاري بين المغلق والمفتوح:

ليس سرّا أن نازك الملائكة تأثّرت بأدباء ونقاد غربيّين، وهي تشير إلى ذلك صراحة على مستويي التنظير والمتن الشعري. فنازك ((قرأت ((أدغار آلن بو)) شاعرا وناقدا، قراءة متأنيّة معمّقة مكّنتها من هضم أفكاره النقدية ونماذجه الشعريّة وتمثّلتها على أحسن ما يكون عليه التمثّل المؤدي إلى النمو الصحّي الصحيح))[1]. ونازك تقرّ في مقدمة ديوانها ((شظايا ورماد)) ـ كما مرّ بنا في موضع سابق من البحث ـ ببعض آفاق التأثّر بهذا الأديب المتنوّع المنجز: شاعر وناقد وقاص. ويكشف الدكتور الواسطي آفاقا أخرى من التأثّر به سواء على مستوى المنجز الشعري أو منجز التنظير النقدي[2]. ونحن قد تعقّبنا في صفحات سابقة من هذا البحث علامات الرغبة العارمة التي أبدتها نازك لتعلّم أكثر من لغة أوربية، واستيعاب أكثر من أدب ولاسيّما الأدب الانكليزي. وكلّ هذا ساعد نازك على التحوّل بأحاسيس الحداثة وضرورة التجديد في الشعر والنقد إلى تجسيد التجديد واقعا عيانيا في الشعر وفي التنظير للشعر.

بل يستطيع المتتبع أن يتلمّس أكثر من مظهر من مظاهر انفتاح نازك على الآخر الغربي وإعجابها بمنجزه وتأثرها بذلك المنجز؛ في ديوانها ((عاشقة الليل)) السابق لديوان

---

(1) المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠: ٥٩ .

(2) ينظر: المصدر نفسه: ٥٥ .

((شظايا ورماد)). فمن علامات تأثّرها بالأدب الغربي أن نجد لها قصيدة في هذا الديوان بعنوان: ((إلى الشاعر كيتس))[1] ومن علامات اطلاع نازك على الأدب الغربي وإعجابها به أن نجد في نهاية ديوانها ((عاشقة الليل)) ـ وهو الديوان الأول لها ـ؛ قصيدتين ملحقتين بالديوان ترجمتهما الشاعرة بتصرّف كبير بحيث جاءت القصيدتان على نسق شعر نازك فاستخدمت لهما بحر الخفيف ونظام الرباعية للقافية. القصيدة الأولى للشاعر الانكليزي ج. ك. بايرون من ملحمته المشهورة (childe Harold pilgrimage)[2] والقصيدة الثانية ((مرثية في مقبرة ريفية)) للشاعر الانكليزي توماس كري[3].بل إنّ ديوانها البكر الذي ظلّ محجوبا عن الظهور حتى عام ١٩٧٠م ونعني به ((مأساة الحياة)) التي كتبته عام ١٩٤٦م فيه ظلال كبيرة لمؤثرات أجنبية تقر بعضها نازك نفسها[4]. وبعضها يسجله الآخرون عليها[5]. بل أوضحنا من خلال سياق البحث أن تأثّر نازك بالثقافة الغربية وبالآداب الغربية يعود إلى مرحلة أسبق من منتصف الأربعينات التي تمثّل مرحلة نضج المنجز الشعري.

ومعنى كل هذا أنّ أحاسيس الحداثة كانت ممتدة في النفس وتجسّدت واقعا عيانيا من خلال الهيئة والسيرة ومن خلال بعض إشارات انفتاح شعري من خلال الاطلاع على المنجز الشعري للآخر الغربي في مرحلة سابقة لعام ١٩٤٧م وهو زمن افتتاح مشروع الحداثة في الشعر بقصيدة الكوليرا، ثمّ بصدور ديوان ((شظايا ورماد)) عام ١٩٤٩م، متنا شعريّا ومقدمة تنظيرية. وهذا هو مفهوم تجسّد الإمكان عند بيرس[6]. فأحاسيس

---

[1] ينظر: عاشقة الليل: ١١٦ .

[2] ينظر: المصدر نفسه: ١٢٨ .

[3] ينظر: المصدر نفسه: ١٣١ .

[4] مأساة الحياة وأغنية للإنسان: ٦ (المقدمة).

[5] ينظر: المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠ : ٤٨ .

[6] ينظر: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس: ٦٣ .

الحداثة وضرورة حداثة الشعر... كانت نسقا يمشي في ذاتها. ولكنها ـ أي نازك ـ أنتجت ((حقّقت)) حين اتصلت بالآخر، ففتّق ذهنها وأرشدها إلى ممكنات من أشكال قصيدة الحداثة يمكن أن تتحقّق كالتخلي عن القافية الواحدة في القصيدة، والتخلّي عن الالتزام بعدد التفاعيل في البيت الشعري الواحد... .

ولقد استمر تواصل نازك مع الأدب الانكليزي واستمر تأثّرها به. فنازك تسجّل في مقدّمة ديوانها ((شجرة القمر)) أنّها كتبت قصيدتها ((شجرة القمر)) ـ الذي أخذ الديوان عنوانه من عنوانها ـ عام ١٩٥٢م؛ تحت أثر تركته في نفسها مقطوعة شعر انكليزيّة كانت قد قرأتها عام ١٩٤٩م في مجموعة شعرية للأطفال[1]. واستمر تواصلها مع الأدب الإنكليزي باستمرار. إذ نجد في الديوان الذي صدر عام ١٩٦٨م قصيدتين مترجمتين بتصرف، للشاعر الانكليزي روبرت بروك، الأولى بعنوان ((ولكنها ستكون الأخيرة)) والثانية ((أسفار))[2]. ولا ضير أن تكون نازك متأثّرة بهذه الثقافة أو تلك، أو بهذا الأديب العالمي أو ذاك يفعل ما تجيده من لغات أجنبيّة. فلا يمكن لشاعر أو لشاعرة أن يفتح فتحا جديدا كل الجدّة. فالجديد كل الجدة قد يكون رديئا كل الرداءة كما يُقال... لأنّه سيكون خارج مطلق السنن المشتركة، وبالتالي يفقد الشرط التداولي المشترك بين المنتج والمتلقي. فحركة الحياة والتجديد تسير في سكة التطور والبناء التراكمي، ولا شيء يأتي من فراغ مطلق.

ودرسنا هنا معنيّ بمقاربة التأثّر الثقافي الخلّاق. فهذه مسألة لها بعد إيجابي لا يقلّ أهميّة عن الإنجاز الابتكاري الأصيل الخالص. لأنّ التأثّر الثقافي الخلاق يبعث رسالة مهمّة تشرح نوع الثقافة المنفتحة على الآخر. فتأثّر نازك الملائكة بأدكار ألان بو أو بغيره من الأدباء والمفكرين العالميّين؛ كان من بين محرّكات الإبداع، وكان من بين أهم محرّكات خلق

---

[1] ينظر: شجرة القمر: ٦ (المقدمة).

[2] ينظر: المصدر نفسه: ٧٣، ١٠٧.

وإنتاج رؤية ثقافية جديدة وتقنيات جديدة أيضا. وهو يبعث برسالة ثقافية تشرح أهميّة الانفتاح على الآخر، لغرض الإخصاب والتخصيب، وتشرح ـ من خلال المُشخَّص والمُجسّد ـ أنّ ثمّة ممكنا ثقافيّا إنسانيّا مشتركا قادراً على صنع الجديد المهم للثقافة القومية، بل يمكن أن يتسلّل نزولا إلى الثقافة المحلية الجزئية. ويرشدنا أمبرتو إيكو إلى أن ((ما يعود إلى الظواهر التي تعود إلى الإدراك، فهي إما منظمة على أساس وجود وحدات ثقافية سابقة، وأما تولد، من خلال تنظيمها ـ وحدات ثقافية جديدة))[1] و تتضح أهمية الوحدة الثقافية ومعناها حين ندرك أنّ ((كل مؤول علامة هو وحدة ثقافية أو وحدة دلالية. وتنتظم هذه الوحدات داخل ثقافة ما وفق نسق من التقابلات ويمكن أن نطلق على لعبة العلاقات هذه اسم الحقل الدلالي الشامل. وعادة ما تقول إن هذه الوحدات الدلالية تبين الحقول الدلالية، أو تتوزع على وفق محاور تقابلية .إن نسق الوحدات الدلالية يعبر عن الطريقة التي تجزئ بها ثقافة ما الكون القابل للإدراك أو المتصور وتبلور بذلك شكل المضمون))[2]. فالوحدة الثقافية حين تضيق يضيق الفهم (حدود التأويل). والوحدة الثقافية بوصفها جزءا من السيرورة الدلالية (السميوز) يمكن أن تعطّل الفهم أو تقلّله أو تحرمه. وعليه لابدّ من ربط القيم الثقافية في ثقافة معيّنة بالقيم الثقافيّة الكونيّة، ليتسنى الاشتراك الدلالي، ولكي لا يحصل سوء الفهم. وتوسيع الوحدة الثقافيّة وإثرائها أمر ممكن لأنّها ـ أي الوحدة الثقافية ـ ((وحدة ملموسة يمكن التحكم فيها. إنها محسوسة لأنها تتجلى، داخل حقل ثقافة ما، من خلال مؤولات: كلمات مكتوبة، رسم، تعريف، حركة أو سلوك خاص حوّله العرف إلى كيانات سيميائية ...))[3].

---

[1] العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: ١٧٣ .

[2] المصدر نفسه: ١٧٠ .

[3] المصدر نفسه: ١٧٤ .

فنازك هزّت ثقافة الانغلاق هزّا عنيفا حينما قدّمت أنموذج الانفتاح الخلاق المُثْرى بالعلامات الجديدة والفهم الجديد. فالذي حصل في نهايات النصف الأول من القرن العشرين من إنتاج لقصيدة التفعيلة هو نتاج لتفاعل ثقافي، بين قيم الثقافة الشعريّة العربيّة والثقافة الغربيّة. وبالتالي فإنّ قصيدة التفعيلة ليست نتاج ثقافة واحدة أحادية المنـزع وصيغـيّة التعبير.

وقد قدّمت نازك برهانا على أهمية ثقافة الانفتاح، وعلى أهمية ثقافة ثقة الأمّة بنفسها. فضلا عن بُعْد الانفتاح الثقافي كان من بين أبعاد المشروع الحداثي لنازك الملائكة. وكان هذا البعد من بين استحقاقات نعت نازك بـ ((الظاهرة)) لأنّها قدّمت الدرس الأهم في ثقافة الانفتاح. فلا يمكن تصوّر حداثة بلا انفتاح على الآخر. وما يُحسب لنازك على الصعيد الشخصي أنّ غيرها من الشعراء اطلعوا على ((أدكار ألان بو)) واطلعوا على توماس كري وبايرون وكيتس وغيرهم من الشعراء الغربيّين؛ ولكنهم لم يحدثوا ثورة في القصيدة العربيّة مثلما أحدثت نازك الملائكة. لذا نستطيع تصوّر هاجس الحداثة الشخصي القار في أعماقها واستجابتها لدرجات التحوّل الثقافي الكتابي... وقد وجد محفزاته ونموذج آليات جدّة ملائمة فأنتج حداثة وجديدا.

والأمر نفسه ينطبق على ما قيل ويقال عن السيّاب في أنّه تأثر بالأدب والثقافة الغربية وأنّ ((الجهود التي بذلها في دراسته الانكليزية فتحت له النوافذ على الأدب والشعر الانكليزي وبخاصة شعر إليوت وستيويل وكيتس فضلا عن شكسبير وملتون ...))[1]. وعلى الرغم مُن تشابه تجربة نازك في الشعر مع تجربة السيّاب في الشعر، من حيث الانتماء لحقبة زمنية واحدة، ومن حيث التأثّر بالنسق الثقافي الكتابي، ومن حيث الانفتاح على تجربة الآخر الغربي والتأثّر بها...الخ؛ إلاّ أنّنا بعد أكثر من نصف قرن من انطلاقتها وبعد هذا

---

[1] مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، خلدون الشمعة وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م: ١١٨.

السيل من الدراسات[1]، التي شَرَحَتْ التجربتين وكشفت الأدوات الفنية الموظّفة فيهما ...الخ حين ننظر إلى التجربتين ونوازن بينهما تتجلّى لنا بوضوح الأهميّة الكبرى لتجربة السيّاب الحداثية في الشعر وللشعر، في حين تتجلى لنا الأهميّة الكبرى لتجربة نازك الحداثية في كونها تجربة الحداثة في الحياة الثقافية وللحياة الثقافية.

آفاق الأهمية:

يمكن لنا أن نقول باطمئنان؛ إنّ ما حصل من خرق في واقع القصيدة العربية في نهاية أربعينات القرن العشرين هو أهمّ من أي خرق حصل لتلك القصيدة في العقود التالية لذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا. فعلى الرغم من ضخامة الخرق الذي أحدثته قصيدة النثر بتخلّيها التام عن التفعيلة بوصفها تقنية من تقنيات القصيدة؛ إلاّ أنّ هذا جاء نتيجة طبيعيّة لتداعيات الخرق الأوّل في نهاية الأربعينات، الذي أحدث ثقبا هائلا في جدار التقليد المترسّخ منذ أكثر من ألف وخمسمائة عام، ودعا الجميع إلى الجديد وجرّأهم على إمكانية التجريب والخلق والكسر.. . ولو قرنّا ضخامة هذا الحدث بأمر آخر وهو عائدية الخرق ـ إذ محدث هذا الخرق أنثى في ظلّ مجتمعات ذكورية منذ آلاف السنين ـ لتبيّن لنا عند ذاك مقدار الأهميّة والحجم المضاعف لهذا الخرق وسعة المعنى الثقافي الذي يحمله.

---

[1] أحصينا مجموع الكتب والدراسات والمقالات التي تناولت السيّاب، فكانت على النحو الآتي: ٣٩ كتابا كُتب عن السياب خاصة، و ٣٥٥ مقالة أو دراسة كُتبت عن السياب خاصة ونُشرت في الصحف أو المجلات،و٢٣٨ كتابا أو دراسة أو مقالة ورد فيها حديث عن السياب. وقد اعتمدنا في إحصائنا على المعلومات الواردة في الكتاب البيلوغرافي الصادر بمناسبة مرور ثمانين عاما على ولادة السياب بعنوان : مكتبة السياب، د. صباح نوري= =المرزوك، دار الأرقم، الحلة، العراق ، ٢٠٠٧م. . وأحصينا مجموع الكتب والدراسات المقالات التي تناولت نازك الملائكة، فكانت على النحو الآتي: ٢٢ كتابا ودراسة أكاديمية كُتبت عن نازك الملائكة خاصة، و ٣٥٧ مقالة كُتبت عن نازك الملائكة خاصة ونُشرت في الصحف أو المجلات، و٣٩٨ كتابا أو دراسة ورد فيها حديث عن نازك الملائكة. وقد اعتمدنا في إحصائنا على المعلومات الواردة في الكتاب البيلوغرافي: نازك الملائكة في المراجع العربية والمعربة، د. صباح نوري المرزوك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧م.

إنّ ((نازك)) الأنثى الرقيقة شكلا واسما[1]، كانت في حقيقة أمرها أعنف ((نيزك)) يضرب الواقع الثقافي العراقي، في نهايات النصف الأوّل من القرن العشرين. وهو بقدر ما كان استجابة طبيعيّة لتململ ثقافي وخيوط تحوّل الشفوي إلى الكتابي؛ فإنّ هذا الإنجاز وتداعياته أسهم في تعميق هذا التوجه الثقافي الجديد. لأنّ الإنجاز الثقافي بقدر ما هو استجابة لخطاب ثقافي ما، فهو تعميق لذلك الخطاب وتطوير لحضوره.

لقد قدمت نازك ثقافة حداثية أشمل من الاقتصار على الشعر قولا وتنظيرا. فتجربة الحداثة لديها ليست تجربة الحداثة الذهنية التي يمكن أن تُنجز على الورق نقدا، أو تُنجز شعرا بتقنيات جديدة؛ دون أن تنجز ممارسات الحداثة مجسّدة على أرض الواقع. فحداثة نازك حداثة إنسانة مارست الحداثة سلوكا، قبل أن تكون حداثة شاعرة مبدعة. وحتى حداثتها الشعرية تتحرك في البعد الواقعي لخدمة الإنسان دون أن تكون حركتها مقتصرة على خدمة بنية الشعر بوصفه عالما فنيا مستقلا منتميا لذاته.

وبقدر ما لأهميّة المنجز الحداثي المادي ((الفيزيائي)) لنازك بكلّ أبعاده؛ فثمّة أهميّة حافّة بهذا المنجز هي هذه التي نستجليها ثقافيا في هذه الصفحات. لأنها قدّمت درسا ثقافيا قيّما لثقافتنا المعاصرة التي هي بأمسّ الحاجة إليه. مفاد هذا الدرس أن يؤمن الإنسان أيمانا عميقا بإنسانيّته ومشتركاته وشراكته مع الآخر، وبحتميّة انفتاحه على الآخر والتواصل معه، فلا ذات خارج الآخر. وأن يؤمن بأن مبدأ الإخصاب والتلاقح الذي يحكم كل كائنات الوجود لتستمر الحياة؛ هو ذاته السر الأعظم في ديمومة الحياة الثقافية للأمم والشعوب. وأنّ الأمم التي تبني أسيجة عالية لثقافتها إنما تبني قبرا لتلك الثقافة. ولعلّ درجة أهميّة هذا الدرس الثقافي لا تقلّ عن درجة أهميّة فكرة الابتكار الأصيل والريادة نفسها. فضلا عن أنّ هذا الدرس الذي قدمته نازك مجسّدا كان من بين أهم

---

[1] نازك كلمة تركيّة الأصل، وتعني المدلّلة أو المدلّل. وهي شائعة الاستخدام في اللهجة العراقيّة وتنفتح على معنى الترتيب والأناقة والرقّة.

ملامح مفهوم الحداثة الذي حرّك منجزها. لأنّ الحداثة تقتضي القضاء على فكرة النهائي والتام، والانغلاق على الذات الثقافيّة يحيل على فكرة النهائي والتام. بمعنى أنّ هذه الحضارة أنجزت كل شيء فهي مكتفية بذاتها. وهذا يتقاطع مع مفاهيم الحداثة التي تؤمن بالنص الحضاري والثقافي المفتوح، الذي يعترف ضمنا بأنّه غير مستكمل وغير نهائي. وبالتالي هو في حاجة دائمة إلى الانفتاح على كل المُمكنات، ومن بين تلك الممكنات الانفتاح على الآخر ومنجزاته.

مقياس الأهمية:

أنّ أهميّة مشروع الحداثة الشعرية بكليته لا تكمن في أن ينجز أعمالا شعريّة أو أدبيّة عامة بتقنيات جديدة أو بتصورات ورؤى جديدة ...الخ. فأهميّته الحقّة أن يكون صورة متقدّمة لما ينبغي أن تكون عليه الحداثة في كلّ مفاصل الحياة ومنجز المجتمع. وأن يساهم المنجز الشعري بتقنياته الحداثية وسيميائه ومضمونه؛ في أن يكون فاعلا مؤثّرا فيما يحمله من رسالة لها غاية الخلق والتجديد والتحديث، في كلّ المنجز الفكري والأدبي والثقافي، من خلال المساءلة الدائمة للقار والمُصاحب والراكد، وأيضا من خلال اقتراح البدائل. غير أنّ المهم، أيضا، أن يرافق ذلك هزّ عنيف للبنية الذهنيّة لإقناعها بتبني ثقافة الحراك المعرفي وثقافة احترام الحراك، ونبذ وهْم القداسة المُضفى على كل ما هو تراثي ومركزي.

إنّ كسر القالب الشعري القديم الموسوم بالصيغـيّة المتعدّدة والتكرار؛ بقدر ما يتيح حياة جديدة للقصيدة فإنّه في حقيقة الأمر تحفيز وإيذان بفتح جديد للتحرّر من الصيغ والقوالب المكررة في كل تجلّيات الحياة الفكريّة والثقافيّة عامة. وهذه قيمة رمزية عالية لمنجز كسر القالب الشعري ذي الشطرين الذي تمّ على يد نازك الملائكة.

وبعض هذا المعنى حصل في محاولة نازك الشعريّة الحداثية، لا على أساس أنّه فتح مجرد في عالم الشكل الشعري العربي الجديد، انطلاقا من حقيقة بنية الشعر بوصفه شكلا

بلوريا شفافا تبدو من خلاله ألوان التحديث حادة بارزة، مثلما هو سريع الانتشار ويمتلك قدرة كبيرة على التأثير...الخ كل هذا صحيح وحقيقي، غير أنّه فعل يحمل رمزية التمرّد الثقافي ويحمل مشعل الحداثة لا في الشعر وَحْدَه إنما هو فعل تحريض ثقافي يقدّم أنموذج إمكانية التغيير أولا، مثلما يقدم أنموذج ضرورة الاقتناع بالتغيير وأهميّة التغيير ثانيا، من خلال تقديم أنموذج شعري متقدّم تقنيا ومغرٍ وجذاب شعريا. لأنّ الشعر إجمالا كان أهم خطاب ثقافي عربي. فأن تختار نازك الشعر أوّلا ليكون حقل الاشتغال وموضعا لحركة الحداثة؛ إنّما هو اختيار موفّق، ليكون الأداة الأهم لنقل تجربة الحداثة إلى واقع مفاصل الحياة الثقافية الأخرى. وإذا كانت نازك قد صرّحت في مقدّمة ديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)) الصادر عام ١٩٤٩م بأنّها أنتجت أسلوبا جديدا ((يطلق جناح الشاعر من ألف قيد))[١]. إنّما هي دعوة ثقافية عامّة لأن يُحدث الناس أسلوبا جديدا في كل منجزهم الثقافي والمعرفي، أسلوبا جديدا يطلق أجنحتهم من ((ألف قيد)). وتصريحها يحمل بعدا مهمّا وهو الوعي بهذا التغيير. لأنّها لا تقدم منجز المصادفة أو النـزوة العارضة، بل هو منجز مدعّم بوعي ضرورة التغيير. وهذا يفتح المجال للتذكير بمعنى دعوتها إلى التغيير من خلال التنظير ـ في مقدمتها ـ لهذا التغيير والوقوف على بعض مفاصل أصوله .

نجد أنّنا بعد هذا الذي قدمناه في حاجة إلى طرح بعض الأسئلة. فهل يصح قياس أهمية المنجز الثقافي أو الفكري من خلال ارتباطه بزمنه؟ أي هل العلاقة بين المنجز والزمن معيار أساس في تقييم المنجز وإدراك أهميته؟ ألا يمكن أيجاد معايير جديدة لقياس أهمية المنجر الثقافي؟

---

[١] شظايا ورماد: ٨ (المقدمة).

للإجابة عن هذه التساؤلات لابدّ من تذكّر بديهيات انتماء المنجز الثقافي. فالمنجز الثقافي ينتمي إلى زمان يقصر أو يطول مثلما ينتمي إلى مكان يتسع أو يضيق. لكنّه في حقيقة الأمر يختزل أزمنة حاضرة وماضية وقد يخترق أزمنة مستقبليّة. وهو بقدر انتمائه إلى مكان بعينه هو في حقيقة الأمر يلخّص تلخيصا مكثّفا أمّاكن عدّة، بعضها ماديّة حاضرة وبعضها متصوّرة أو مُتخيَّلة من خلال منجزاتها، مثلما يبقى صالحا للتمدد إلى أمّاكن عدّة ممكنة التخيّل.

وكلّ هذه الإمكانات في الحركة الزمانيّة والمكانيّة تبقى مرهونة بأهمّية الحدث/المنجز، مثلما تبقى مرهونة بنوع الثقافة المحتضِنة لذلك الحدث. فالقدرة المباشرة لذلك الحدث تبقى ـ تاريخيا ـ مشروعا قابلا للفناء بفعل الحراك الإنساني المتصاعد دائما. فما كان جديدا صار قديما وما كان مبتكرا في حينه صار تقليديّا في أزمنة لاحقة، وهكذا هو الحراك الإنساني الفكري والثقافي دائما.

إذن كيف يمكننا قياس أهمية منجز من المنجزات إن كان هذا المنجز يحمل بذور موته دائما؟

قد يتبادر إلى الذهن فورا أنّ قياس أهميّة المنجز يمكن أن يأتي من خلال النظر في أهمّيّة المنجز في زمانه ومكانه، أي في قدرته على الفعل والتغيير والإنجاز وهذا يحدثه الوجود المادي للمنجز، أي التأثير المباشر للمعنى في حينه. غير أنّ هذا لا يكفي ما دام المنجز يحمل بذور فنائه التاريخي. وعليه يكون النظر من زاوية أخرى أمرا ضروريا. ونجدها تتحقق في استحضار الزمان والمكان ببعدهما الحاضر، وبالتالي من خلال الحضور المستقبلي لذلك المنجز فيهما، أي في المكان والزمان ليس فقط من خلال وجوده

المادي المباشر. وعلى وفق هذا التصوّر يمكن قياس أهمية المنجز ـ أيّا كان ـ من خلال قدرته على التثوير الحقيقي للأجيال اللاحقة، وقدرته على اكتساب البعد الرمزي القادر على الامتداد الثقافي..

غير أنّ هذا التصوّر يبقى في حاجة ماسّة إلى أداة توصله إلى هذا المستوى، أي أنّه في حاجة إلى ثقافة ((تُؤَوّله))، تقرأه دائما قراءة بحث عن معنى آخر، قراءة تتجاوز الدلالة المباشرة للحدث. فإنتاج المعنى مشروع شراكة بين المنتج والمتلقي فكلّما كان المتلقي مفعما بثقافة الترميز القادرة على الفهم والتأويل والإنتاج توقّعنا إنتاج المعنى المهم، شرط أن يكون الحدث مهمّا في زمانه ومكانه.

فنازك كان لديها إحساس الحداثة بفعل عوامل التحوّل الثقافي، وحين انفتحت على المنجز الشعري والنقدي للآخر وتحوّل هذا الوافد شيئا فشيئا إلى قيم ثقافيّة وتقنيّة مرشدة إلى كيفيّة التحديث الشعري. فهي جرّدت الحدث من خصوصياته وحولته إلى قانون، فأثّرت في زمانها تأثيرا هائلا. وكان ينبغي الاستمرار في الترميز وفي تجريد الترميز انسجاما مع السيرورة الطبيعية لإنتاج المعنى. غير أنّ هذا لم يحصل بطريقه الطبيعي المفترض. فكان إنتاج المعنى الثقافي والحضاري يقتضي أن يستمر الترميز والانتقال إلى تجريد الحدث ((الظاهرة))، ليس فقط من بعدها الشخصاني ـ نسبتها إلى نازك ـ بل أيضا بإخراجه من الزمان والمكان ليصبح قانونا مجرّدا داعيا إلى مطلق التحديث، وفق منطلق قانون انتزاع القانون بتجريد الحدث ليكون المنطق هو أن تُنتج الحداثة في كل مفاصل حياتنا الفكرية والثقافية. وهذا الذي لم يحصل، وبذلك غاب المعنى الكبير لظاهرة نازك الملائكة.

إنّ اشتراك السنن الثقافية يُـمكّننا أن نشترك نحن الآن ـ من خلال طريقة إدراكنا لمنجز نازك وطريقة درسنا ـ في تحويل منجز نازك من كونه علامة دالّة على المتحقّق في الزمان والمكان إلى علامة من نوع آخر، يسميها بيرس ((العلامة المعيارية)) ((التي هي قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون هو في الأصل نتاج الإنسان))[1]. فيصبح منجز نازك في كسر المكرّر والرتيب والمملول... الخ قانونا في ثقافتنا الآن، أي بعد ستين سنة من إنجاز نازك. وهذا هو المهم والأجدر بالاستخلاص والإبراز.

فنازك في حينها كانت نسخة فريدة ذات خصوصية (من خلال منجز الهيئة والسيرة والمنجز الشعري والمنجز التنظيري) فكانت علامة على كسر المكرّر، مثلما كانت قادرة على إنتاج ما لا نهاية من علامات كسر المكرر، فيما لو تواصلت السيرورة الدلالية في إنتاج المعنى. وحين تحرّك الزمن ليصبح الكسر الذي حصل رتيبا ضمن الحراك الجديد، أي بحصول سيرورة شعر التفعيلة وأفكار الحداثة...الخ صار ما أنجزته نازك ـ بوصفه الفيزيقي بحدوده ومعالمه ـ ضمن العام، ولم يعد مهمّا بذاته. لذا تصبح قراءته وتأويله هي صاحبة الأهميّة والامتياز. أي يصبح المعنى المؤول المُستخلَص منه بوصفه حدث الخرق وكسر المعتاد هو المعنى الذي يحمل القيمة الثقافية المهمّة والمطلوبة. ولعلّ حديثنا اليوم عن الأهميّة الثقافية لظاهرة نازك الملائكة بكل ما تمتلكه تلك الظاهرة من قدرة على التثوير وعلى إثارة ثقافات ورؤى جديدة بعد ستين سنة؛ لهو دليل قاطع على الصدقية الثقافية لهذا المقياس.

---

[1] نقلا عن: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس: ١١٥ .

ومن علامات مقياس أهمية المنجز أن صارت صاحبة المنجز رمزا متحركا خارج الزمن. فبعد توقف قلب نازك عن النبض وتقييدها في سجل الراحلين، مازالت حاضرة في عالمنا رمزا ثقافيا. وما زلنا في حاجة إلى ترميم بعض أنساق ثقافتنا من خلال الحديث عنها وعن منجزها. فنحن في حاجة إلى الحديث عن نازك الملائكة ((الظاهرة)) أكثر من حاجة نازك الملائكة لحديثنا عنها. فنحن في واقعنا الثقافي المعاصر نقف أمام مشكلة انسداد الأفق وعودة أنساق الثقافة الشفوية بقوة عارمة. وعليه لابدّ من التكيّف الثقافي. بأن نعيد ترميز المُرمَّز لإنتاج الدلالة. أي التأويل المتواصل دفعا بحياتنا إلى الأمام، انسجاما مع قوانين الحياة الكونيّة ومنطقها المحكوم بمقياس خدمة حياة الآن، والتعامل مع مشكلاتها بمنطق ينبع من حراك الحياة نفسها. و ((أن نجعل من حياة العلامات الدينامية الأساس للمعرفة المتطورة باستمرار))[1].

ففي ثقافتنا يُقَدَّس الحدث (المنجز) دون الانتقال إلى ترميز الحدث، أي تحويله إلى قيم متحركة دافعة لحركة الحياة. فدائما ثمة دروس ثقافية تُستنتج تتجاوز القيمة الفيزيائية للحدث نفسه. وهذا يُنـتَج في ظلّ وعي يجاوز البعد التجسيدي للحدث لينتج قوانينه الثقافيّة التجريديّة التي تشتغل خارج دائرة المكاني والزماني والمُشخَّص.

---

[1] العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: ١٧٠ .

الخاتمة

عبّرت نازك الملائكة عن نوع ثقافتها تعبيرا عفويّا عبر الممكن من مُتاحات التعبير الحياتي. فكانت أدواتها الجسد واللغة (شعرا وتنظيرا). فمارست من خلالهما في نهاية أربعينات القرن العشرين لعبة الخروج على النسق الثقافي السائد. وتجلّت من خلال منجزها في تلك المرحلة أبعاد ثقافة الانفتاح على الآخر، والعقلانية، والانتماء لزمانها ومكانها. فتجاوزت القَـبْلي والجاهز ليكون التجريب هاجسها لتحقيق ذاتها الفردية الحداثية. ولتنتج في نهايات النصف الأول من القرن العشرين قصيدة التفعيلة التي هي استجابة للنسق الكتابي الذي تمدّد في ذاتها لينحسر أمامه نسق الثقافة الشفويّة.

وثمّة عوامل تضافرت في أربعينات القرن العشرين لتشكّل مزاج نازك تشكيلا ثقافيّا كتابيّا. منها عوامل تخص عصرها الذي تمدّدت فيه عروق الوعي الكتابي، ومنها عوامل تخص شخصية نازك التي كانت طاقة كبيرة تحمل كل دوافع التحدي والفرادة والانفتاح، فضلا عن عوامل أسريّة ذات أثر فاعل. فهي نشأت في ظلّ أسرة مدنيّة تهتم بالأنثى وبالكتاب، فكانت نازك الميّالة إلى القراءة والعزلة والتأمل والاهتمام بالفلسفة. ثم جاء الانقطاع للكتابة الشعريّة في تجربة طويلة ومكثّفة. ومن خلال ممارسة الكتابة على نحو معمّق من الانقطاع والانتماء، تعمّق لديها الوعي الكتابي حين حفرت تجربة الكتابة واللّغة الأخاديد العميقة في الذات الفردية، أي حين أصبحت الكتابة ذاتا تشتغل على الذات الكاتبة، فأصبحت الذات الكاتبة ذاتا مكتوبة بفعل تجربة الكتابة.

وفي منجزها الشعري السابق لديوانها الحداثي ((شظايا ورماد)) تجلّت إرهاصات تململ التحديث، من إعلان القطيعة مع القافية التقليديّة وتجريب الممكن في كلّ التشكّلات الموسيقيّة، وتغلغل هاجس التجريب، والعناية بالأبحر ذات النفس النثري، والعناية بالفكرة في تلك الأشعار؛ كانت هي الأساس، وبروز الموقف الفردي، وشيوع أسئلة القلق،

وتحييد الماضي والعناية بالحاضر، والتحسّس الدائم للذات والجسد... فكانت هذه المشتركات حاملة لدرجة من درجات الدلالة على نسق الحداثة. وهي في تنامي حضورها في المنجز كانت تؤكّد حضور النسق الكتابي في الذات، مثلما تؤكّد حراك ذلك النسق وتنامي ذلك الحضور حتى بلوغه الذروة في الاهتداء إلى شكل قصيدة التفعيلة، من خلال الاطلاع الواسع على التجربة الشعرية للآخر الغربي، وتَـمَثُّل تلك التجربة تنظيرا وتطبيقا. ومن ثَمّ تجلّي ذلك ووضوحه في منجز قصيدة التفعيلة، ثم على مستوى التنظير لتلك القصيدة الذي جاء في المقدّمة التي كتبتها نازك لديوانها الحداثي.

إنّ حقيقة المنافسة بين الأنوثة والذكورة يمكن أن تدخل عاملا من العوامل المهمة في المواقف الجزئية من المنجز، ولا تصلح أن ندخلها سببا وعاملا فعّالا من عوامل منجز قصيدة التفعيلة في أصل نشأتها. وإنّ دخول عنصر المنافسة بين الأنوثة والذكورة في إنتاج قصيدة التفعيلة في نهاية الأربعينات لا يمكن تصوّر وجوده إلا على أنّه حافز منشّط. لأنّ قصيدة التفعيلة ولدت استجابة لنسق الثقافة الكتابيّة حين اكتملت شروطها الفنيّة. فاهتدت القصيدة إلى ذاتها من خلال نافذة الاطلاع على تجربة الآخر الغربي وشكل قصيدته المُحتضِنة لمساحات واسعة من الحرية الموسيقيّة التي تلبّي تطلعات ذات حداثية تسعى إلى الجديد والحر والآني.

وفي مراحل تالية من حياة نازك تنامى النسق الشفوي، بفعل الاصطفاف الأيديولوجي القومي، وهو خروج من نسق الفردي إلى نسق الجماعي، فضلا عن استحقاقات الانتماء الأيديولوجي حين يكون قوميّا، فيستلزم الاهتمام بالتراث القومي، وهو تراث قائم على النسق الشفوي والمركزية. وقد عزز الشفويّة والارتداد إليها ذلك الشغف بموسيقى الشعر. فالولع بموسيقى الشعر وفرط التمكّن من عروض الشعر والقافية كانا من بين الأسس المهمّة في التجربة الشعريّة لنازك الملائكة على امتداد مسيرتها الأدبيّة.

ففي الأربعينات كان الولع بموسيقى الشعر والتمكّن منه أداة للتجريب، ووسيلة مساعدة على الاهتداء لنهر الحداثة في موسيقى الشعر. وفي عقود ما بعد ((تدشين)) قصيدة التفعيلة صار الولع والتمكّن الموسيقي هاجسا مستوطنا يلاحق تجربتها الشعرية. وبقدر ما كان هذا الهاجس/التمكّن من موسيقى الشعر مفيدا في تجربة نازك الشعرية المجدِّدة؛ فإن هذا التمكّن/الهاجس قد أضرّ لاحقا بمجمل تجربة نازك الشعريّة. لأنّه ألقى بظلاله الكثيفة عليها، فتحوّل إلى نسق شفوي قار في النفس، وظلّ معاندا ويُعرب عن نفسه شعرا وتنظيرا، في مختلف مراحل حياتها الأدبيّة.

بل نجد نازك مجسّدة لمأساة جيل يعاني من انشطار الذات والبحث عن الهويّة الثقافيّة. ونازك بقدر ما كانت بوابة واسعة ومهمّة من بوابات الحداثة العربيّة ـ الذهنيّة أحيانا والمتحقّقة عمليّا أحيانا أخرى ـ فإنّها كانت الأنموذج المتقدم والأكثر وضوحا لجيل عانى تساكن الأنساق المتضادّة في داخله.

وإنّها من خلال مجمل مسيرتها الأدبيّة في الشعر والتنظير النقدي، صعودا وهبوطا، استجابة للكتابي أو عودة للشفوي/انتصارا للذات الفرديّة أو خضوعا للذات الجماعيّة؛ إنما هي تجسيد لمأزق جيل انفتح على ثقافة جديدة ومعرفة جديدة فاتسعت لديه حاجة البحث عن هويّة. وكان في بحثه عن الهوية وانتصاره لها؛ قد خسر نظام الاقتضاء الطبيعي لأدوات المعرفة.

إنّ الأسبقية الشفوية أثّرت تأثيرا حاسما في نظام الإنتاج الثقافي العربي من خلال آليات الثقافة الشفوية، المتمثّلة بالتكرار، التشابه، المُماثلة. وهذه أثّرت على البنية الذهنيّة لتنشأ مستندة إلى حيثيات النقل والبساطة والغلق، في ظلّ ثقافة متسّمة بالمركزية ودافعة إلى الـمِثْل والصيغة والاقتفاء، وتسعى بعفوية تقتضيها طبيعة حياتها إلى تحجيم التفرّد والحيلولة دون الجديد. فكانت القصيدة العمودية العربية تعبيرا طبيعيا مناسبا للبيئة التي نشأت فيها وعبّرت عنها. وحين تحرّكت الحياة لتبلغ العصر الحديث صار لزاما على القصيدة أن تنتمي لذاتها، ليكون سر الصدق والعفويّة في شكل قصيدة المدينة متأتيا من

كونها تنتمي لزمانها ومكانها، وتنسجم مع مقتضيات عصرها وطبيعة مشهد المدينة وواقعها الثقافي المنوع في كل شيء، فتأتي القصيدة استشرافا لكليّة المشهد فتكون منفتحة ومنوّعة... فنازك أعادت القصيدة إلى حيث ينبغي أن تنتمي وأحلّتها حيث ينبغي أن تكون.

أنّ إنتاج قصيدة التفعيلة العربية هو نتاج لتفاعل ثقافي، بين قيم الثقافة العربيّة وقيم الثقافة الغربية. ومن ثَمَّ فإنّ قصيدة التفعيلة ليست نتاج ثقافة واحدة أحاديّة المنــزع وصِيَغــيّة التعبير. لقد قدّمت نازك درسا أساسيّا مفاده أنّ الأمم التي تبني أسيجة عالية لثقافتها إنما تبني قبرا لتلك الثقافة. ولعلّ أهميّة هذا الدرس الثقافي لا تقلّ من حيث القيمة الثقافية عن أهمية جوهر فكرة الابتكار الأصيل والريادة.

لقد قدّمت نازك في الأربعينات ثقافة الحداثة بإطارها الأشمل دون الاقتصار على الشعر قولا وتنظيرا. فتجربة الحداثة لديها ليست تجربة الحداثة الذهنيّة التي يمكن أن تقتصر على أن تُنجز على الورق نقد الحداثة، أو تُنجز على الورق شعر الحداثة. فحداثة نازك حداثة إنسانة مارست الحداثة سلوكا وحياة يوميّة في هيئتها وسيرتها، قبل أن تكون حداثة شاعرة مبدعة. فنازك هزت ثقافة الانغلاق هزّا عنيفا حينما قدّمت أنموذج الانفتاح الخلاق المُثْرى بالعلامات الجديدة والفهم الجديد. فالذي حصل في نهايات النصف الأول من القرن العشرين على يد نازك يوقفنا الآن - بعد ستين سنة - أمام خيارنا التاريخي بأن نعيد ترميز المُرمَّز وتأويل المؤوَّل لإنتاج الدلالة.

مصادر الدراسة

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٧٨م.
- الانتروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي - ستروس، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.
- أنشودة المجد (ديوان شعر)، أم نزار الملائكة، مطبعة التضامن، بغداد، ١٩٦٥م.
- أول الطريق إلى النهضة النسوية في العراق، صبيحة الشيخ داود، طبع بمطابع الرابطة، بغداد، ط١، ١٩٥٨م.
- البنيوية، جان ماري أوزياس وآخرون، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٧٢م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤ ،د.ت .
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د.عبد الله محمد الغذّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- تاج العروس، للزبيدي، دار ليبيا، بنغازي ـ ليبيا.
- التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م.
- جريدة المدى، العدد ١١٦٧/ السنة الخامسة ـ الثلاثاء ٤ آذار ٢٠٠٨م.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - بيروت، ١٩٩٩م.
- حالة ما بعد الحداثة ـ بحث في أصول التغيير الثقافي، ديفيد هارفي، ترجمة: د. محمد شيّا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
- الحداثة أو عقدة جلجامش، د.خالدة سعيد: ، بحث ضمن كتاب الحداثة(٢) الوطني الاختلاف حداثة الآخر، مؤسسة عيبار، شتاء ١٩٩١م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)،تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٥٦م.

- رواد الشعر الحر في العـراق، سـلمان هـادي آل طعمـه، دار البلاغـة، بـيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكـة، دار الـشؤون **الثقافيـة العامـة**، بغداد، ١٩٩٣م.

- سيميائيات التأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل، طائع حداوي، المركـز **الثقـافي العربـي**، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م.

- السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، سعيد بنكراد، **المركز الثقافي** العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١ ، ٢٠٠٥م.

- شـجرة القمـر (مجموعـة شـعرية)، نـازك الملائكـة، دار **العلـم للملايـين**، بيروت،ط١٩٦٨،١م.

- شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، وزارة الإعلام، بغداد.

- شـظايا ورمـاد (مجموعـة شـعرية)، نـازك الملائكـة، مطبعـة **المعـارف، بغـداد**، ط١٩٤٩،١م.

- شعراء العراق في القرن العشرين، د. يوسف عز الدين، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٩م.

- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، يوسف الصائغ، **مطبعـة الأديـب**، بغداد، ١٩٧٨م.

- الشعر والشعراء ،ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شـاكر، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة،١٣٦٩هـ.

- الشعرية العربية، أودونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م: ١٣.

- الشعرية والثقافة ـ مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي **القـديم**، حـسن البنا، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١ ، ٢٠٠٣م.

- الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة:حـسن البنـا عـز الـدين، سلـسلة عـالم المعرفة١٨٢، الكويت.

- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد المـاكري، المركـز **الثقـافي العربـي**، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١.

- طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ)، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، د.ت.

- عاشقة الليل (مجموعة شعرية)، نازك الملائكة، مطبعة الزمان، بغداد، ١٩٤٧م.

- عاشقة الليل(مجموعة شعرية)، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت ، ١٩٧١م.

- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف:أبي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

- العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

- فلسفة الحداثة، د. فتحي التريكي ود.رشيدة التريكي، دار الإنماء القومي، بيروت،١٩٩٢م.

- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم ـ ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٧م.

- القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الرابعة،١٩٧٤م.

- قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت ، ط٦، ١٩٨١م.

- القول الفلسفي للحداثة ، هَبرماس ،ترجمة: د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل (٣٩٥هـ)،تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط٢، ١٩٨٩م.

- كتاب القوافي، تأليف :أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)،عني بتحقيقه: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠م.

- الكلمات والأشياء، حسن البنا عز الدين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

- الكلمات والأشياء، ميشال فوكو، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠م.

- لسان العرب، ابن منظور الأنصاري الإفريقي (٧١١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

- للصلاة والثورة (مجموعة شعرية)، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٨م.

- مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ مطوّلة شعرية، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٠م.

- ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي، د. باسم علي خريسان، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.

- مبادئ علم النفس الفرويدي، تأليف: كالفن ـ س . هول، تعريب: د. دحام الكيال، مطبعة النهضة، بغداد، ط٢ ، ١٩٧٣م.

- المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

- المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٥م.

- مشاهد الشواهد في علم القافية، د. أحمد محمد الشيخ، دار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ١٩٨٦م.

- معجم المؤلفين في القرنين التاسع عشر والعشرين ١٨٠٠ ـ ١٩٦٩، كوركيس عواد، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٩م.

- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ١٩٨٦م.

- مفهوم العقل مقالة في المفارقات، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.

- مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، خلدون الشمعة وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

- مكتبة السياب، د. صباح نوري المرزوك، دار الأرقم، الحلة، العراق ، ٢٠٠٧م.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤ هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجه، دار الغرب الإسلامي، تونس، ١٩٨١م.

- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

- موسيقى الشعر العربي، د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ت.

- الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.

- نازك الملائكة، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥م.

- نازك الملائكة دراسة ومختارات، د:عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

- نازك الملائكة الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٥م.

- نازك الملائكة في المراجع العربية والمعربة، د. صباح نوري المرزوك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧م.

- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٢٧ هـ)تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، مصر، الطبعة الأولى، د.ت.

- نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥١م.

- وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي، الموسوعة الصغيرة ـ دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٣م.

الفهرس

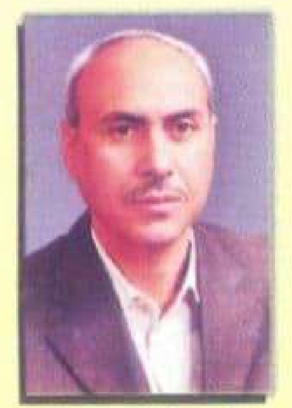
رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٨٢) لسنة ٢٠١٠

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

سلسلة نقد

للنقـد حـضور راسـخ في تشـكيل المشـهد الإبـداعي، ما دام يؤدي وظيفة مزدوجة في تخصيب هذا المشـهد تارة بـالتفاعل مع المنجز الأدبـي والفني، واخرى بموازاة ذلك المنجز إبـداعياً، وثالثة بـاجتماع دوري الازدواج معاً.

وقـد تجاوزت النقـدية العراقـية تخوم التأسـيس والتمثل إلى ما يصوغ أفق التجاوز، سواء أكان بموازاة المنجز العربـي أو بـالتفاعل الايجابـي مع طروحات النقدية العالمية وتنمية أثرها في المشغل الإبداعي. وفي هذه السلسلة تصل دار الشؤون الثقافية العامة النشاط النقدي بنشاط استجابة عبر ما تقدمه من علامات في النقدية العراقية، على صعيد المنتج النقدي أو قدرة منتجه.



المؤلف:

د.عبد العظيم السلطاني

- باحث وأكاديمي عراقي.
- بكالوريوس آداب في اللغة العربية (١٩٨٧) كلية التربية جامعة الموصل.
- ماجستير آداب في اللغة العربية (١٩٩٢) كلية الآداب جامعة بغداد.
- دكتوراه فلسفة في اللغة العربية - دراسات أدبية (١٩٩٧).
- كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد.

صدر للمؤلف:

- خطاب الآخر - خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث أنموذجاً.
- فسحة النص - الممكن النقدي في النص الشعري الحديث.
- ثقافات منحنية - في المشهد الثقافي الراهن.

وزارة الثقافة

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: ابتسام السيد السعر: ٥٥٠٠ دينار